

## تونس في حاجة إلى أبنائها

□ أبو القاسم الشابي

في سبعينياته التي تحببها تونس هذه السنة، يظل أبو القاسم الشابي رمز الإبداع في هذه الربوع التي طالما كرمته واحتفت به، ومن ذلك أن السابع من نوفمبر جعل أرفع ورقة مالية منسوبة إليه... تلقى الشاعر يتحدث في هذه الكلمة الأولى عن تونس التي يحبها في رسالة بعث بها إلى صديقه محمد الحليوي في 20 مارس 1930 يقول فيها :

«وبعد، فإنني في شوق إلى أخبارك، أحاديثك ونفثات قلمك وآيات بيانك. فقد وعدت أنك ستقدم الحاضرة ثم تصرم الأسبوع تلو الأسبوع والشهر إثر الشهر ولم تأت ولا جاءنا من ناحيتك نبأ وقد وعدت أنك ستكتب وتكتب... عن كتابي وعن تولستوي، وعن أدب الفرنجة وأنت ستترجم قطعاً فلسفية وآيات شعرية... وغيرها ولكنك لم تنفذ من كل وعودك شيئاً. ما هذا أيها الصديق؟ إن تونس لفي حاجة إلى أبنائها الذين تتدفق في دمائهم عزيمات الفتوة، ونخوة الشباب ونشوة الأحلام... إن تونس لفي حاجة إلى أن تتقدم بخطوات ثابتة إلى سبيل النور والزهور... إن تونس لفي حاجة إلى أن ترفع رأسها عالياً حتى تشاهد أوتار السماء وشموسه وحتى تقبل شفقتها أضواء النجوم... ولئن كانت تونس فقيرة إلى هذا الضرب من أبنائها، هذا الضرب الذي يحسن إلى أن يعيش عيشة كلها حق ولذة وجمال، وكلها إحساس وشعور وعواطف، أقول إن كانت تونس فقيرة إلى مثل هذا النوع من أبنائها ليجب على هذا النفر القليل منهم أن يبذلوا كل ما في جدهم من عزم وقوة وحمة وشباب حتى يستطيعوا أن يكونوا نشأة حيا مخلصا شاعراً يواجه ألامته وللحياة وللوجود بأسره وأن يخلقوا في الواقع ذلك الوسط الحي الجميل الذي نتصوره في أحلامنا ثم تلتفت حوالينا فلا نلمح له أثراً، وإذن فلتكتب ولتعمل ولتطرد عنك خواطر الراحة والسكون فإن شعبك في حاجة إليك وليس لك شيء من العذر في أن تسكن ولا تعمل...»

ماذا أحدثك عن العالم - أولاد والعالم الأدبي - ثانياً - لقد أحدثت من الرجة في الخارج ما أحدثت (جريدة العالم الأدبي) وغيرت نظرة الشرقيين إلى تونس تغييراً ما كانوا يتوقعونه وأصبحوا ينظرون إليها نظرة لم تكن من قبل. لقد كتبت عنها كثير من الجرائد والمجلات الشرقية ولا يسعني أن أستوعب لك حديثها كلها ولكنني أقول لك إن «المقتطف» قد قالت ما مضمونه أن من العار علينا أن نكون في تونس مثل هاته النهضة وهذا الشباب وهاته الحركة الفكرية ثم لا نعلم بها ولا نتحدث عنها فإننا ما كنا نحسب في تونس مثل هاته اليقظة الفكرية التي رايناها في العالم التونسي والذي أرانا أن الشعب التونسي، شعب يحس بالحياة حقاً. أرايت أيها الصديق كيف كانوا يتصورون تونس قبل الآن؟ (...) وكتب شاب سوري إلى الأخ زين العابدين كتاباً قيماً مستفيضاً يستوعب ثلاث صفحات من الحجم الكبير يعجب «بالعالم» التونسي وبمحرريه وبالأخص «الأستاذ الحليوي» الذي استوعب مذاهب الأدب الفرنسي بطريقة لم يسبق إليها و«الأستاذ الشابي» الذي أبان عن فكرة قيمة دقيقة في فهم الشعر والنظر إليه - كما يقول الكاتب - ومصطفى أفندي خريف الذي شابه كثيراً بشعره البائس الحزين شاعر الأسى وأمير البؤساء الأستاذ أنور العطار شاعر دمشق وقصيدة السيد كربانة التي تناول فيها غضبة شاعر العراق الرصافي وقد أمضى هذا الكاتب رسالته بـ «فتى العرب» وهو اسم طالما رأيته في بعض الصحافة الشرقية. كما جاء إلى الأخ زين العابدين أيضاً كتاب آخر من مصر يعجب بهاته النهضة الفكرية في تونس وبيتجها بها ويتمنى لها قوة وشباباً...»



## عن التصوف و التخوف تجايشة بن عربي القصوي\* على مسطح أسماء الله الحسنى

مصداق الجليدي \*

الهرمسي (2) والأفلووني المحدث والخيال المنسرح، هذه المقاربة التي نروم فحصها ونقدنها غير متهيئين من المكانة الخاصة التي يحظى بها الفكر الأكبر لدى العديد من الأشخاص، ففي قناعتنا أن كل قول مكتوب ليس بمنأى عن النقد (أ) كان فائله.

لماذا نهتم بمحاولة ابن عربي بالذات؟؟ لرفع ليس حدثائية وما بعد حدثائية النموذج التفسيري الوجودي الذي يناه ومحاولة إعادته إلى حجمه العادي ضمن أفقه الإيسيمي الخاص خلافاً لما تجري به الموضة اليوم، خاصة مع الفكر الاستشراقي الصوفي بكل ما انطوى عليه من أوامم وخرافة وأساطير وخزعيلات والحفاظ على الوجبة دسمة ومثيرة، إذ أن هذا الفكر قد ظهر في فضاء تعب من ماديته المقرعة ومن جفاف منابع المعنى لديه فراح يحفر في عيون ومنايع من خارجه حتى يصيبه دققها. هذا إذا بقينا في مستوى حسن النية فلم نفكر بمحاولة تأييد مرحلة التراث ما قبل فلسفي وما قبل علمي لدينا، فيبقي على العالم الإسلامي كمحمية انثروبولوجية ثقافية يتنزه فيها بعد نصب عالم السوق الليبرالي المشيع بقيم التسليع والتغليب والاستهلاك المحموم. وعلينا أن نتذكر بطبيعة الحال، أن مجرد الاهتمام بظاهرة ثقافية معينة، تنتمي إلى زمن متقادم، قد يندرج ضمن افتتاحية الفكر ما بعد حديثي ولكن هذا لا يحول، بمعجزة تنغلق على الفهم، تلك الظاهرة الثقافية نفسها إلى فكر ما بعد حديثي. ومع ذلك، فإننا نقول كما قال عبد الله العروي عن ابن خلدون، إننا لا نريد أن نرتكب خطأ اللازمية، أن نحاسب ابن عربي على ما لم يكن يعرف وما كان له أن يعرفه (حتى وإن ادعى المعرفة المباشرة عن ربه). لكن بما أن الكثيرين يودون أن يجعلوه صالحاً لكل زمان ومكان، لا بد أن نظهر حدود فكره وفساد بعض خياله، مع الإشارة أن الخيال الفاسد عندنا هو ما كان معيقاً لفهم وغير نافع في التفهم.

يميز ابن عربي بذكاء بين معينين للعلو: علو مكان وعلو مكانة. قال بن عربي معلقاً على الآية القرآنية التي تتحدث عن إدريس النبي: "ورفعناه مكاناً

نسنع كثيراً عن ابن عربي

المعاصر جداً، والمتعدي

لزمانه، بل وحتى المفكر والفيلسوف ما بعد حديثي، وفي الواقع، لا ينكر أحد سعة خيال هذا الرجل وطرافة نماذج التاويلية (1) وقدرته الذهنية التأليفية (التركيبية) المبدعة، إنه فنان تشكيلي للفكر من طراز نادر، ولكن كل هذا لا ينبغي أن يقودنا إلى استنتاجات مولدة قيصرياً تتجاوز بكثير الأفق الإيسيمي الذي تحرك وسطه عقله وخياله، والذي يهيم موضوعنا هو مقاربته التجايشة أو صفحة التجايث التي كتبها على مسطح تليفقة الفكر الأشعري والصوفي الإشراقي

\* مثقف وباحث، تونس.



علياً: "العلو نسباً علو مكان وعلو مكانة" (3).

"فالعالم يطلب المكانة والعمل يطلب المكان" ثمّ تسبب إلى النبي إدريس علو المكان وحرمة من علو المكانة التي هي للمحمّدين استناداً إلى الآية "وأنتم الأعلون والله معكم". واستدل على كون المعنى المراد بالعلو هنا هو سمو المكانة بعطف لفظ "الله" مع عبارة "أنتم الأعلون"، إذ لا يجوز أن يكون الله وعباده (المحمديون) في مكان واحد، فهو لا يختص بمكان لأنه خالق المكان.

يبدو ابن عربي في هذا النص وكأنه ينتقل بنا من نموذج التباحث الديني العمودي الذي هو نموذج طوبوغرافي، إذ يصف مدى علو الأمكنة، مكان إدريس الذي هو مكان علي في السماء الرابعة (4) إلى نموذج تباحثي أفقي. كيف لا، وهو الذي يؤكد على معية الله للمحمّدين، أي استبدل عمودية العلاقة إلى ضرب من الأفقية (أفقية المعية). وكان الله هنا يقول: يا عبادي اعملوا وامضوا في عملكم واتقوا ولا تكونوا متردّدين وفاقدي الثقة في الذات فما أنذا بكم أراكم ولما بكم عليكم؟ وقل اعملوا فسيرى الله عملكم.

فهل انتقل ابن عربي بنا فعلاً من مسطح التنزيل العمودي إلى مسطح محاكاة أفقي متعامد معه، أم أنّه ظل مكانه لا يبرحه، سابحاً بفكره وخياله في فضاء معرفيّة (استيعابية) العصر الوسيط؟ إن ابن عربي لم قصر علو المكان فقط على النبي إدريس لم يكن بصدد وصف ونقد تصوّرات الناس السائدة في زمانه، هازئاً من تعليقاتهم للأنبياء في سموات متفاوتة العلو، بل كان قاطعاً في مقام من يقرّ أمراً واقعاً ويؤكدّ فهماً سائداً، ثمّ إنّه لمّا انتقل من "علو المكانة" لم يكن يصف تحوّلًا نوعياً في طبيعة الفكر الإنساني وإنّما يشير فقط إلى تحوّل واقع خارج الذات المفكّرة لأنّ ما يخصّ الإنسان كإنسان يجب أن يأخذ طابع الكونيّة لأنّه يختصّ به اتباع ديانة دون أخرى أو أصحاب فكر دون آخر، بينما نجد أنّ علو المنزلّة التي ذكرها في الأخرى خاصّة بالمحمّديين دون غيرهم من الناس. وهو ما لم يبلغ به كونيّة الخطاب القرآني: "ولقد كرّمنا بني آدم قاطبة. وفي موقع آخر من "تصوص الحكم" يذكر ابن عربي الإنسان دون تخصيص ظاهراً بديانة أو فكر: "ومن أعجب الأمور كون الإنسان أعلى الموجودات، أعني الإنسان الكامل". ولكن من هو هذا الإنسان، الإنسان الكامل؟ هذا الإنسان، إنسان ابن عربي

ليس إنسان ديكاتور، الذات المفكّرة ولا الإنسان الأعلى لنتيشه، ذلك الإنسان الكافر بالمسيحية التائيمية وبالوعي الرديء، والذي غادر صورة الجمل الصّابر على حمل موروث القيم البالية وصورة الأسد الذي ينطق طاقته في مصارعة تلك القيم ليتحوّل إلى صورة الطفل الذي يلعب لعبة الخلق، خلق القيم بـ "إرادة القوة"، ولكنّه بدلاً من ذلك إنسان يتلقّى المعارف ذوقياً من الله كما يحصل لابن عربي نفسه الذي قال مخاطباً الولي عبد الله بدر الحبشي في وصاية واضحة على عقله وخياله (ابن السير نحو التعالي الذاتي كونيّة؟) "... إنّ الله لمّا عرفني حقائق الأشياء على ما هي عليه في ذاتها وأظلمني كشفاً على حقائق نسبها وإضافاتها، أردت أن أدخلها في قالب التشكيل الحسي ليقرب ماخذها... [عليك]... فائق بالك واشدّ فؤادك واشكر الله الذي سخّرني لك حتى علمت من الوجود ما غاب عنه أكثر الخلق بأقرب محاولة وأصحّ مثال" (6) وخاطبه قبل هذا بقوله: فإذا تحصّل هذا في سمعك ونفث به روح القدس في روعك، فائق السمع وأحضر القلب وحّد الذهن وخلص الفكر كما أدركه لك إن شاء الله تعالى (7). وهو إنسان الغزالي الذي يتردّد ابن عربي على أقواله، الغزالي الذي "فدّث الله نوراً في صدره" فعرف طريقه إلى الحق. لم يكن ابن عربي، إذن، متجاوزاً زمانه ولا حتى معاصراً للفكر العلمي والرياضي الذي سبقه في القرن الرابع هجري على يد ابن الهيثم وابن سهل والقوهي والخيايمي وغيرهم ولا حتى المنبر الفلسفي عنه. هؤلاء استوعبوا وتمثّلوا معنى ختم المنبر وقطعوا مع تهويمات الفكر الأسطوري، أمّا هو فقد وصلت به شطحات الخيال إلى ابتداء حوار واقع بين الله ومسميات أسمائه الأخرى الخالق والمالك والجواد والمبدع (وهل هي غيره؟) (8) كمحاولة مستحيلة لتصور محاكاة لن تكون أبداً. وكيف تكون وهي دائرية؟ أي، تدور في حلقة مفرغة، بينما تتطلب الأرضية أرضية قطعاً متعامداً مع مسطح المتعالي الخارجي.

ولا يتعنه في شيء أن يقفز من دائرة إلى أخرى إذ يبقى مسوّغ القفز مفقوداً فمن المستحيل أن تقضي الدائرة إلا إلى ذاتها. (انظر الشكل المصاحب). وقد يعن بعضهم أن يعترض على هذا النقد بمحاولة تذكيرنا بالطبيعة الصوفية لفكر بن عربي، لكن هذا لا يشفع له، إذ أنّ مجرد النظر في معجميته يكشف لنا عن طموحه إلى

حدوسات معالجة بصفة فائقة Des intuitions très travaillées ليتنقل بها من الوعي الساذج إلى طور الفكر المجرد البتة (12). إن علم النفس التحليلي للمعرفة الموضوعية الباشلاردي يكشف عن ذلك التدخل المعيق للصور الخيالية في الممارسة العلمية الحقة. ولذلك ووفقا لمنطق هذا النوع الخاص من التحليل النفسي المطبق على النشاط العقلي العلمي فإننا لا نتعلم لأننا نتوهم، كما قال علي حرب، بل إننا نتعلم لأننا نكتشف عن الأوهام التي تتولد في أذهاننا ونطورها منها (13).

قد يستغرب بعض القراء والمولعين بأعمال ابن عربي من هذه التشرحيات الحادة بأداة النقد الإيسمولوجي لنص ابن عربي ولكننا لم نكن لنقدم على هذا العمل لولا ما ادعاه هذا الرجل من التصدي لمسألة نشأة العالم وتفسيرها خالطاً بين سجلات عديدة كما سبق أن لمحنا، فهدفه كان إذن منح الفهم لغيره لا مجرد بث روح التفهم والتعاطف مع العالم وموجوداته. الأول من اختصاص العالم بينما الثاني من اختصاص الدين والأخلاقي فلو شك في مكانه ولم يتخط مجاله لما تعرضت له ولكنه توهم الفهم وطمع في الإفهام بينما هو لم يقادر مجال الوهم قط. فهل نحن بحاجة اليوم إلى وضوح الرؤية وصفاء الذهن أم إلى الخلط والإيهام والإيهام. أما قضية المعنى وضرورته في حياة الإنسان، فهل يشترط أن يكون الوهم متبعه؟ ألا يوجد إمكان لخلق معنى مباحث؟ خذ مثلا حقوق الإنسان والديمقراطية والمشارع الإنسانية وحرية الأوطان والتقدم والسعادة المحققة بـ "إرادة القوة"، متخذة كاصل أول على نحو ما أكد نيتشه، والعلم والفهم ليست كلها معاني تستحق الاهتمام وتملا على الناس حياتهم. هب أنها أوهام كذلك ولكنها أوهام قابلة للتحقيق على الأرض ويمكن أن تراكم وأن تكون تجارب مشتركة بخلاف الوهم الصوفي المغالي فإنه حبيس خيال صاحبه، علينا أن نكون صريحين، إن أولوياتنا الحضارية اليوم هو تثبيت أرضيتنا وتحرير أرضنا ولا يكون ذلك إلا بالتحرر من الأوهام وشطحات الخيال وسقيم الأحلام، فإن ضجر الغربيين من جفاف ماديتهم فراحوا يبتشرون في تراث الشرق عما يخفف وطأتها فإننا في وضع مقابل لهم تماما ولا يجوز لنا ما قد يجوز لهم.

أخيرا، قد يذهب بقول ابن عربي إلى أبعد مما قصده هو

بناء تصوّر متكامل للوجود لا يقتصر فيه فقط على حضور الزوج فيه، فهو يتحدث عن "التحيز في المكان" والأجرام والأجسام" وعن الألوان والجهات وما أشبه ذلك" وعن سائر الأعراض، كما يذكر الزمان كالأمس واليوم والغد والنهار والليل والساعة وما جاز أن يسأل عنه بمعنى، والكَم والمقادير والأوزان وتوزيع المساحات وأوزان الشعر والكلام وغير ذلك مما يدخل تحت كم... ويمثل بالألوان والآلات كالمكحلة والقرط والخاتم، إلى غير ذلك من مفردات الخطاب الطبيعي لفظا ومعنى، كالدواب والحشرات والنبات، ويستند في ذلك طورا إلى الأشعريين وطورا إلى الإمام الغزالي وثالثا إلى الآيات القرآنية أو إلى ما استقدمه من ذاكرته. أما خلط ذلك بالحديث عن العقول المعارقة ذوات الدقائق النورانية والسدنة من الأسماء (أسماء الله) التي تتأورق أمام الأسماء (الله) إمام مسميات أسمائه) فليس من السمو الروحي في شيء، بل هو مجرد تهويمات وتخيلات ذهن أعياء البحث عن مسطح محايية المتعالي للعالم فظن أنه وجد في أسماء الله، التي جوكها إلى ذوات غيره، وسائط تجري الوجود مجرى الحدائق والظهور بعد حوار "ديمقراطي" شفاف مع إمامها الأكبر (انظر الملحق) فإن هذا من توحيدية الإسلام؛ هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحانه الله عما يشركون (9) فأكد على وحدانيته ونزه الله عما تهيم به عقول من خربت أرصهم فتوجهوا إلى دراسة عمران سماء لم يروها (10).

ثم إن هذا العمل ليس صعودا وتساميا من الدنيا المظلمة، من عالم الكون والفساد إلى عالم الكمال والخير المطلق. بل هو على العكس من ذلك تماما. إنه عود من بعد خروج. عود من ملكوت الملأ الأعلى إلى العالم والمادة التي تم تناسيها في البداية. فكانت محاولة تكفير عن نسيان الكينونة بعد الغناء في الكائن. إنه ليس بتصوف، إنه تخوف، ولكنه صدر عن وهم. يقول علي حرب: ولا شك أن الصوفية وهم ولكن وهم محرز مشعرنا بيسايتنا المطلقة على أنفسنا، بالوهميتنا... ولربما لم نتعلم إلا لأننا نتوهم ولم نعمل إلا لأننا نتخيل فلا فصل بين الوهم والعلم (11). هذا، بينما يعتبر باشلار الحدوس الغفل والتوهمات التي قد تتطابق مع بعض الحالات الخاصة مجرد حوادث Des Accidents في طريق بناء العلم وإن جزءا يسيرا منها فقط يمكن أن يشتغل عليه ليصبح

عندما استبدل المكاشفة باستقراء حوادث الطبيعة عند قوله - وأما نحن فما أدركنا المجلد إلا من المفصل الحادث الحاصل في الوجود- ثم عاد إلى تحليل موضوع إدراكه وهو يضاد الحلول المباشر في الموضوع كما يقتضيه الحديث فقال "ثم أدركنا في ذلك المجلد تفصيلا مقدرا يمكن أن يكون وأن لا يكون" (16). وقد اجتهدنا هنا في بيان أنه لا يكون وقد صدقنا الشيخ فيما ذهبنا إليه من قبل حتى مبادرتنا به عندما قال "وإن قلت أنه ليس العالم ولا الحق القديم صدقت" (17) موسعا بذلك على الفهم. فلا يتعين أحدهم نفسه بمحاولة إلزامنا فهمه الخاص فإن شيخه سيغضب من ذلك إذ هو يكره التماثل ويعشق التعدد والتنوع. هل يصلح ابن عربي إذن للانطلاق منه لبناء انطولوجيا أو فينومولوجيا "إسلامية"؟ هل يتعرف العقل العربي التوحيدي على ذاته أكثر مع موسول المسيحي أو مع هيدجر الرافض للمسيحية؟

هل يكني التوقف فقط عند سبينوزا شيء التهود كما وصفه ليبي سترأوس أم حان وقت تخريج الدفعة الأولى من ماركة "الإسلام السي" بتعبير عبد الوهاب العبد (18). أرى أن المشغلات وحدها لا تكفي، العمل على اقتناص مسطح محايث مبكر أمر يتطلب مزيدا من الغوران الفكري في قدور أوضاع عالمتنا. ومن جهتي سأواصل ببضع (العقل البليغ) : جيل دولوز) ختم النبوة في نفسي ومع غيري، في العالم.

**ملحق : كتاب إنشاء الدوائر، باب سبب بدء العالم وياي جدول دائرة العالم وفصل سبب نشأة العالم للشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي.**

**باب سبب بدء العالم ونشئته :**

اعلم وفقك الله وسدك أنه لمّا نظرنا العالم على ما هو عليه وعرفنا حقيقته ومورده ومصدره ونظرنا ما ظهر فيه من الحضرة الإلهية بعد ما فُصِّغَتْ تفصيلا، فوجدنا الذات الإلهية منزَّهة عن أن يكون لها بعالم الكون والخلق والأمر مناسبة أو تعلق بنوع ما من الأنواع، لأن الحقيقة تآبى ذلك، فنظرنا ما الحاكم المؤثر في هذا العالم فوجدنا الأسماء الصنعية ظهرت في العالم كلّ ظهورا لا خفاء به كليا. وحصلت فيه بآثارها وأحكامها وأبوابها لكن بأمثالها لا بحقائقها لكن بواقفاتها، فأبقينا الذات المقدسة على تقديسها وتنزيهاها.

ذاته أو إلى خارج ما يحتمل نسقه، وهذا أخطر كان يقال مثلا إن تصوُّره لتعدد داخل الذات الإلهية فكرة طريفة جدا ومابعد حدائيق لكونها تنطوي على معنى التعدد داخل الوحدة أو لكونها تشير إلى نموذج تشظي النواة، وهو ما قد يوحي ببراء وتعدد مستويات الذات وقابليتها لممارسة النقد الذاتي؛ لماذا حمل مقاتيح لا تفتح شيئا؟ مقاتيح ملك لا يوجد؟ في متن نصر ابن عربي والتأكيد على ضرورة الغالبية والفعل وخلق الأكوان والتصوف الفعلي فيها، لا كما يحدث في كثير من أقطارنا العربية، والتأكيد على جدلية الخالق والمخلوق والملك والمملوك والسيد والعبد (هيفل) والحاكم والمحكوم والمستوطن والأرض التي يستوطنها. الجدل داخل الوحدة والاكتمال التدريجي للعقل في التاريخ. بحيث لا توجد في أقل من لحظة الوصل بين الحداثة والمعاصرة وعلى غتية ما بعد الحداثة. هذا جميل جدا خاصة عندما تكون الأرض لرض الأندلس والزمن زمن ملوك الطوائف، ثم اللون العربي بكامله والزمن زمن البترول والعشيشات والسلطين والأمراء والملوك وولاية العهد. هل نحن إذن أمام برنامج سياسي وجوهري تحوُّري قد يكون، ولكن علينا أن نتذكر أنه يطبخ في السماء لا بل في ما قبل تكون السماء على مسطح معلق بالأسماء ولا بالأفعال (لنتذكر عبد الله العروي ونقده لحضارة الاسم على حساب الفعل (14)). عندما يتعلق التعدد بالإسم فقط فإنه يظل حبيسا وخيارا واحدا. الأفعال وحدها هي من تحيل إلى البدائل المتعددة لتعددية الاسم لم تتجاوز حتى أفق الفكر الوثني الذي يعبد الآلهة والأسماء والوسائط للبلوغ إلى الواحد؛ وما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى. ونقد الوحي لها : إن هي إلا أسماء سميتوها أنتم وآبأنكم ما أنزل الله بها من سلطان (15). لا تحتاج إذن حتى إلى إخراج عدتنا من نقد الجدلية المثالية التي تعبر لا عن الواقع ولا عن التاريخ ولا عن المجتمع في شيء ولا حتى أن نبدى استغرابنا من خروج الزمن الفيزيائي (المرتبط ضرورة بالمكان) من الزمن النفسي : حيرة السدنة من الأسماء من المقاتيح التي يحملونها وهي لا تفتح شيئا، بعد انتظار ظال لخلق لم يقع ثم تحاورهم واتفاقهم على مقابلة إمام الأئمة الله عز وجل، لإيجاد حل لهذه المعضلة...

وأخيرا، أشكر لشيوخنا سعة صدره وتطويله لنا في نعمه، ولا كما فعل ابن رشد عندما عجل له من بعدها بلائه (مقام نعم ولا). وما زلن لنا قلب رؤيا إلا قلبه لمنهجه

السعادة وعالم الشقاوة ويتميز القليلين. فانظرها وتحققها حتى تحصلها في خيالك.

وسأجعل الرقائق من الأئمة تمتد إلى سدة من الأسماء ومن السدة إلى العوالم. وقد تمتد الرقيقة من بعض الأئمة إلى بعض وحيتنئذ تنزل وتتصل بالعالم لوقوف بعض الأئمة على بعض واكتب على الرقائق إثرا حتى تعقل، فائق بالك واشحد فؤادك واشكر الله الذي سخرنى لك حتى علمت من الوجود ما غاب عنه أكثر الخلق بأقرب محاولة وأصح مثال وذلك بفضل الله وحوله وقوته. ومنه هذه صورة الدائرة المتقدمة الذكر.

**فصل : اعلم أن سبب نشأ العالم على ما اقتضاه المثالي والحكم الإلهي ما ذكرناه في كتاب عقائد مغرب في باب معاضرة ازلية على نشأة أبدية وسأذكر منه في هذا الكتاب ما يحتاج إليه في هذا الموضع. وذلك أن السدة من هذه الأسماء لما كانت يابدينهم مقاليد السماوات والأرض ولا سموات ولا أرض بقي كل سادن بعقله لا يجد ما يفتق. فقالوا يا للعجب خزان بمفاتيح مخازن لا تعرف مخزنا موجودا فما صنع بهذه المقاليد؟ فاجمعوا أمرهم وقالوا لا بد من أئمة السبعة الذين أعطونا هذه المقاليد ولم يعرفونا المخازن التي تكون عليها. فقاموا على أبواب الأئمة على باب الإمام المخصص والإمام المنعم والإمام المقسط فاخبروهم الأمر. فقالوا صدقتم الخبر عندنا وسعيتيها لكم إن شاء الله تعالى. ولكن تعالوا نصل إلى من بقي من الأئمة، وتجمع على باب حضرة الإمام الإلهي إمام الأئمة. فاجتمع الكل وهم بالإضافة إلى الإمام المعروف بالله سدة فوق الجميع ببابه فبرز لهم وقال ما الذي جاء بكم؟ فذكروا له الأمر وأنهم طالبون وجود السماوات والأرض حتى يضعوا كل مقال على بابه، فقال أين الإمام المخصص؟ فبادر إليه المريد فقال له أليس الخبر عندك وعند العليم؟ فقال له نعم. قال فإن كان فارح هؤلاء مما هم فيه من تعلق خاطر وشغل البال. فقال العليم والمريد أيها الإمام الأكمل قل للإمام القادر يساندنا والقائل فإنه لا تقوم به بانفسنا إلا أربعتنا. فنادى الله تعالى القادر والقائل، وقال لهما أعينا أخويكما فيما هما يسبيله. فقالا نعم، فدخلنا حضرة الجواد فقالا للجواد عزمنا على إيجاد الأكوان وعالم**

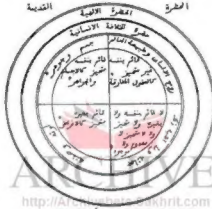
ونظرا إلى الأسماء فوجدناها كثيرة فقلنا الكثرة جمع، ولا بد من أئمة متقدمة في هذه الكثرة فلكن الأئمة هي المسلمة على العالمين وما بقي من عدد الأسماء إذ الأئمة الجامعون لحقائقها. فالإمام المتقدم الجامع اسمه الله، فهو الجامع لمعاني الأسماء كلها، وهو دليل الذات. فنزغناه كما نزغنا ذاتك. فلنزوج إلى الأئمة ما نأخذ من حيث ما وضع وإنما نأخذ من جهة حقيقة ما من حقائقه التي هو مهيم عليها. ولتلك الحقيقة اسم يدل عليها من غير اسم الله. فلناخذها من جهة ذلك الإسم الذي لا يحتمل غيرها ونبرز الكون منها ونترك اسمه الله على منزلته من التقديس. فإذا تقرر هذا وخرج الاسم الجامع عن التعلق بالكون وبقي على مرتبته حتى لا تبقى حقيقة إلا برزت فحيث يظهر سلطان ذاته كليا. فلنزوج إلى الأئمة الذين هم من جملة حقائقه ونقول أن أئمة الأسماء كلها عقلا وشرعا سبعة ليس غيرها، وما بقي فالروح العقلية اقتضاه إماما. وانفرد الروح القدس بالقائل خاصة وله مدخل في المقسط من جهة ما وفي اسمه الجواد لا غير. فاسمه الجواد يعبر كل اسم روحاني يعطي سرا ونعمة فهو المهيم على هذا القليل من الأسماء والمقسط يعبر كل اسم غضبي يعطي ضربا ونقمة وهو المهيم على هذا القليل من الأسماء وليس في العالم إلا هؤلاء الأئمة وهذان القليلان من الأسماء لا غير. ولولا ظهور الأحكام الشرعية ما احتجنا إلى الاسم المقسط احتياجا ضروريا. فالعقاب والوعيد اضطرنا إلى إمامة الاسم المقسط وليس لإيلاء الهائم وما في ضمن ذلك من حكم اسمه المقسط ولكن من حكم اسمه المريد وهو من الأئمة المتقدمين. فتحقق الشكل إذا رسمناه لك ليثبت في خيالك.

### باب جدول دائرة العالم :

فإنني سأقيم لك دائرة العالم من غير نظر إلى شريعة وما يحكم فيه من هؤلاء الأئمة. وسأقيم لك دائرة السعادة من العالم ودائرة الشقاوة وما يحكم فيه من هؤلاء الأئمة فانظر امتداد الرقائق من حضرات الأئمة إلى العالم ومراتب الأئمة. الأول فالأول الأعلى وسأقيم لكم القليلين من الأسماء بين دوائر العالم وحضرات الأئمة وأجعل لهم ثلاث دوائر، دائرة تضم القليلين في مقابلة دائرة العالم الكبرى المطلقة، ودائرتان في مقابلة عالم

البخل. فليس اسم الجواد عليه فيما أعطى بأولى من اسم البخل عليه محال فكونه إن أبقي عنده ماهو أكمل محال. وهذا أصل نشء العالم وسببه. وماظهر الإمام المقسط إلا بعد نزول الشرائع فتأهنت الأسماء بمقاليدها وعلمت حقيقة ما كان عندها وماهي عليه بوجود الأكون. فتتحقق هذا الفصل المختصر العجيب فإنه دافع في هذا الباب. والله المرشد للصواب.

الحداث وإخراجهم من العدم إلى الوجود وهذا من حضرتك حضرة الجود، فادفع لنا من الجود ما نبرزهم به. فدفع لهم الجود المطلق فخرجوا به من عنده وتعلقوا بالعالم فأبرزوه على غاية الإحكام والإتقان. فلم يبق في الإمكان أبدع منه فإنه صدر عن الجود المطلق ولو بقي أبدع منه لكان الجواد قد بخل بما لم يعط وأبقاه عنده من الكمال ولم يصح عليه إطلاق اسم الجواد وفيه شيء من



شكل دوائر العالم كما تصورها ابن عربي

## الرحلات :

- \* المحاربة تعني " الملازم لكانن أو لمجموعة كائنات ولا ينشأ المحارب عنده أو عندها من فعل خارجي ". معجم لاند. منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1996، ص. 623.
1. انظر مثلا ابن عربي، محيي الدين، رسالة إنشاء الدوائر، سراسر للنشر، 1999، انظر إلى محمد المصباحي، " ابن عربي في مرة ما بعد الحداثة، مقام نعم ولا، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 126، ص. 127، ص. 129، 122.
2. عن المقارنة بين الهرمسية ومذهب ابن عربي، انظر د. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط. 1990، ص. 361، 359. يقول الجابري مثلا: " وابن عربي يتحدث داخل الإسلام، وأياها من منطق الفلسفة الهرمسية الدينية التي تضع "المتعالي" كحقيقة أولى وتعطي لـ "النور" أي المتعالي نفسه، الأسبقية في الوجود الأولي ". ص. 360.
3. ابن عربي، فصوص الحكم، مصدر سبق ذكره، ص. 75، 74.
4. انظر، السعفي، وجيد، العجيب والغريب في القرآن الكريم، تير الزمان، 2002.
5. قرآن كريم - سورة الإسراء الآية 70.
6. ابن عربي، فصوص الحكم، مصدر سبق ذكره، ص. 75، 74.
7. المصدر السابق، ص. 18.
8. المصدر السابق، ص. 47، 41.
9. سورة الحشر، الآية 23.
10. عاش ابن عربي في أوج الحملات الصليبية على العالم الإسلامي وزمن القلاقل والاضطرابات الداخلية والتقاتل على الحكم وتكون الفرق الدينية المتطرفة مثل الكرمانية فكر النهب والنسب والغرضي والمزامرات والفتن. انظر مثلا سيديو، خلاصة تاريخ العرب، دار الآثار، د. ت.
11. حارب، علي، " نحو فهم تكاملي للإنسان"، دراسات عربية، العددان 12، 11، السنة التاسعة، تشرين الأول، 1983، ص. 56.
12. -Bachelard, G.L. Rationalisme appliqué Puf, Paris, 1986.
13. -V. Lecourt, D. Pour une critique de l'epistemologie ( Bachelard, Canguilhem, Faucault), François Maspero, Paris, 1972, p.33-36.
14. العوي، عبد الله، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، ط. 2، 1997، ص. 357-364. ويقول الزجاجي، " والحدث المصدر وهو اسم الفعل والفعل
15. قرآن منه. " ومن هنا نتبين أولوية الاسم على الفعل في الممارسة التقوية للعربية عند القدماء.
16. ابن عربي، رسالة إنشاء الدوائر، سبق ذكره، ص. 17.
17. المصدر السابق، ص. 22.
18. Meddeb, A, Entretien avec l'auteur de "la Maladie de l'islam" dans le monde de l'education N 321, Janvier, 2004, PP.80-85.

## الخيال الخلاق : الأصل والصورة في كتابات محيي الدين ابن عربي

محمد الكحلوي

"وهذا باب واسع (الخيال) وهو عند علماء الرسوم (الفنّاء) غير  
معتبر ولا عند الحكماء (الفلاسفة) الذين يزعمون أنهم قد علموا  
الحكمة، وقد نقضهم علم شيوخ بهذه المرتبة على سائر المرتب"

ابن عربي  
"الفتوحات المكية"

"فأعلم أنك خيال، وجميع ما تدركه مما تقول فيه

ليس إلا خيالا، فالوجود كله خيال في خيال"

ابن عربي  
"فصوص الحكم"

تمثيل ينحصر دورها في إبداع الصور، أو إيجاد التمثلات، بل صار وجودا قائم  
الذات ومفهوما كلياً تأسيسياً يقسّر حقيقة الوجود ومراتبه وتفهّم في ضوئه  
حركة التجلّي الإلهي، بل هو الذي يقبّر التجربة المعرفية القائمة على الكشف  
الصوفي، إن الخيال في النسق الصوفي لابن عربي "يشكل الإطار الشامل الذي  
يوحد كل القضايا والمفاهيم التي يعرض لها ابن عربي (ظاهر/باطن،  
الحق/الخلق، الإنسان/العالم) أي أنه بمثابة الوسائط التي تجعل الوجود ممكناً،  
ولهذا فإن البنية الأساسية للخيال الوجودي والمعرفي عند ابن عربي مزدوجة  
تتأسس على المفارقة والجمع، إذ الخيال قدرة كونية (إلهية) على الجمع بين  
التقابلات والتعارضات (3)، ومن ثمّ كان "أعظم منزلة وأعم حكماً، ولعل هذه  
الكونية هي التي دفعت به إلى اعتباره "مفهوماً محيطاً وحضرة جامعة" (4)، إنه  
يكاد يكون مطابقاً لمفهوم الحقيقة باعتباره يوحد كل المفاهيم والتصورات، ومن  
خلاله تفهم حقيقة الوجود والإنسان والله وانطلاقاً من تجاوز حدود التصوّر  
البرهاني وتعويض منهج "النظر الفلسفي بنهج الذوق والرؤيا الكشفية للوجود  
القائمة على مركزية الخيال" (5).

إن ابن عربي يميّز ما بين الذات الإلهية التي يحتفظ لها بتفوّتها المطلق وعدم  
قابليتها للمعرفة أو الإدراك وما بين الوجود الممكن (العالم) الذي يندرج في دائرة  
الخيالي ويصطلح على ذلك بـ "الخيال المطلق" الذي هو البرزخ أو برزخ البرازخ،  
وفيه يدرج ابن عربي وسائط الألوهية والعماء (السديم) وحقيقة الحقائق الكلية :  
الحقيقة المحمدية أو العقل الأول، ننظر في كلام ابن عربي في البرزخ (الخيال) من  
جهة كونه وسيطاً لا تعدّد فيه وظيفته التوحيد والجمع بين التقابلات في عملية  
صدور الكائنات واستمرار الخلق الإلهي يقول : "البرزخ يتوسع الناس فيه، وما هو

إذا كانت نظرية المعرفة في  
الفلسفة الإغريقية، ثم  
العربية الإسلامية تحصر دائرة  
الخيال، وتحدد دوره بالإطار  
السيكولوجي الضيق المتمثل في  
نقل المحسوسات من واقع الأعيان  
(مجال الحس) إلى عالم الأذهان  
(الفكر والنظر) عبر إيجاد تمثيلات  
عقلية لذلك (1)، فإن نظرية  
المعرفة الصوفية في النسق  
الفكري لابن عربي (ت 638هـ  
1240م) تتخذ من الخيال مفهوماً  
مركزياً، وتفسح له مجالات واسعة  
في المستوى النظري للبناء  
المعرفي والأنطولوجي كما تجلّى  
ذلك في أغلب مؤلفاته : "الفتوحات  
المكية" و"فصوص الحكم" على  
الأخص (2)، حيث لم يعد الخيال  
مع ابن عربي مفهوماً جزئياً أو ملّة





العقلية والحسية والخيالية أشكالا وصورا مثلها مثل المرایا (10)، فالذات الإلهية، ناطقة حسب ابن عربي من كل صورة لا في كل صورة، وهو المنظور بكل عين والمسموع بكل سمع (11) وهو يتجلى بما شاء كيف شاء، فهو متجل في كل منقول ومعقول ومفهوم وموهوم كما ذهب إلى ذلك عبد الكريم الجيلي تلميذ ابن عربي (12). وإذا أردنا أن نفهم صلة الخيال بما هو صورة بالله الوجود المطلق علينا أن نستعير حقيقة تلك العلاقة الكائنة بين الصورة/ الظل بالأصل أي علاقة المخلوق بالخالق، فالصورة وانطلاقاً من دلالتها اللغوية ظل وعلامة دالة، وهذا ما يجعل ابن عربي يسمي الصورة بالظل، لارتباط هذا الأخير بما يرجع إليه (13) ويعني ذلك أن "سمى العالم... بالنسبة إلى الحق كالظل للشخص، وهو ظل الله، وهو عين نسبة الوجود إلى العالم، لأن الظل موجود بلا شك في الحس" (14)

ومن هذا المنطلق فإن ابن عربي يؤكد أن الوجود الحقيقي هو لله وإن العالم خيالي ومتوهم، من جهة كونه ظلاً لا لا وجود له في ذاته، وهو يؤكد عبر هذا كيف أن الخطاب الصوفي ليس خطاباً تداولياً عابداً، وليس خطاباً حجازياً أو تخييلياً (لأن ابن عربي لا يمنع مكانة ما للبلاغي) وإنما هو مقتضى خطاب الحقيقة الوجودية، التي هي في ما هيها خيالية ومن هنا نفهم معنى قول ابن عربي "فاعلم أنك خيال، وجميع ما تدرك مما تقول فيه ليس إلا خيال، فالوجود كله خيال في خيال، والوجود الحق إنما هو الله (خاصة) من حيث ذاته، وعينه لا من حيث أسماؤه" (15).

لكن كيف نفهم حقيقة العالم بما هو خيال أو ظل لله، وماذا يعني أن يكون الإنسان خيالا وصورة لله في مستوى الوجود والتاريخ؟

إن إدراك حقيقة ذلك في النسق الصوفي لابن عربي تستدعي وجوباً فهم حقيقة العلاقة القائمة بين "مراتب الوجود" والتجليات الإلهية من ناحية أولى وعلاقة الأمر الإلهي "كن" بلغة القرآن من ناحية ثانية.

إن أول ما يتبدى لنا ونحن نطالع مؤلفات ابن عربي أن العلاقة بين مراتب الوجود والتجليات الإلهية وثيقة إلى أبعد حد، إنها تكاد تبلغ درجة المماهة، وقد ترجمت هذا كتاباته الصوفية التي تنتزل بمثابة تعبير عن التجربة الروحية في المعرفة، وكشفاً لحقيقة الوجود ذاته، فالكتابة الصوفية لدى ابن عربي بمنزلة البيان لمعنى الخطاب الإلهي في كليته، ولا تتجلى اللغة الإلهية في نظر ابن عربي في

كما يظنون، إنما هو كما عرفنا الله في كتابه قائلاً: "مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان" (سورة الرحمن، الآية 20) فحقيقة البرزخ أن لا يكون فيه برزخ. وهو الذي يلتقي ما بينهما بذاته، فإذا التقى الواحد منهما بوجه غير الوجه الذي يلقي به الآخر فلا بد أن يكون بين الوجهين في نفسه برزخ يفرق بين الوجهين حتى لا يلتقيان، فإذا ليس ببرزخ، فإذا كان عين الوجه الذي يلتقي به أحد الأمرين الذي هو بينهما عين الوجه الذي يلتقي به الآخر فذلك هو البرزخ الحقيقي. فيكون بذاته عين كل ما يلتقي به، فيظهر الفصل بين الأشياء، والفصل واحد العين، وإذا علمت هذا علمت البرزخ ما هو، ومثاله بياض كل أبيض، وهو في كل أبيض بذاته، وعليه يستنتج ابن عربي أن "البرزخ يعلم ولا يدرك ويعقل ولا يشهد" (6) ومعنى ذلك أن المراد بعالم البرزخ هو الخيال المطلق / التليات المعقولة أو "الأعيان الثابتة" (\*).

وبما أن "الخيال المطلق" أو "البرزخ" من "المعقولات الكلية" فإنه لا يتصف بوجود أو عدم، ولا يسح عليه النفي أو الإثبات يقول ابن عربي: "ولما كان البرزخ أمراً فاصلاً بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين متنى ومثبت سمي برزخاً اصطلاحاً، وهو معقول في نفسه وليس إلا الخيال" (7). وعليه فإن الخيال باعتباره من المعقولات الكلية يتحد بـ "حقيقة الحقائق" (حقيقة العلم الإلهي متجليه في نبوة الأنبياء) ويتوحد بالالوهية بما هي جماع الأسماء الإلهية، فإنه بهذا يفسر ابن عربي حقيقة "عالم الجبروت" الذي هو بسيط وفاضل لا بالمعنى المادي بين عالم الملك وعالم الملوك، أو بين عالم الشهادة وعالم الغيب، يقول: "فإن قلت وما عالم البرزخ قلنا عالم الخيال ويسميه أهل الطريق عالم الجبروت. وهكذا هو عندي" (8)، ومعنى ذلك أن الخيال المطلق يمتد ليشمل كل الوسائط (9)، ابتداء من عالم الخيال المطلق، وانتهاء إلى عالم الحس المدرك، حيث يكون الخيال المطلق هو القوة الإلهية الخلاقة التي تظهر المعقولات في صور المحسوسات عن طريق التجلي الإلهي من خلال الوسائط المعقولة، وبهذا يتجاوز ابن عربي إشكال إيجاد العالم بالفعل، بعد أن كان وجوداً أولياً في علم الله، ذلك أن عملية إيجاد العالم من العماء إلى الكوني أو من العلم الإلهي إلى الوجود العيني تتم عبر البرزخ / الخيال المطلق (عالم الجبروت) وذلك عن طريق التجلي الإلهي بمراتبه المتعددة كما أنه. وعن طريق التجلي الإلهي تتم معرفة الحق بالتجلي ذاته من حيث هو حركة كشف ومبدأ موحد للوجود والمعرفة هكذا تصبح كل المعارف

الصوفية بـ "أسماء الأسماء" أو "حضرات الأسماء" والعلاقة بين أسماء الأسماء وصفات الأشياء الفردية هي علاقة الكل بجزئياته (21).

بهذا المعنى يتجاوز ابن عربي مشكل الأسماء والصفات أو الذات والصفات الذي استعصى على علماء الكلام المتتمين إلى مختلف الفرق الفكرية في الإسلام، وذلك من خلال بيانه أن الموجودات كلها صفات الحق، وكل اسم للكون، فاصله للحق حقيقة، فهو تعالى المسمى بكل اسم لمسمى في العالم، وما من صورة طبيعية أو عنصرية إلا وعين الحق عينها، وبذلك يتبدى الكون بمثابة سجل كبير للأسماء الإلهية وفي هذا قال ابن عربي: "العالم كله أسماءه الحسنی وصفاته العلیة" (22)، ولا يعني هذا المطابقة الكلية بين الذات والعالم والمعامة بينهما، وهو ما فهمه من نسبو إلى ابن عربي القول بـ: "وحدة الوجود".

لقد نشأ الوجود في نظر ابن عربي حروفا في "النفس" الإلهية وذلك حين أرادت الذات الإلهية أن تتجلى في صورة غريبة ترى نفسها فيها فتخرج من مرتبة "الوجود لا بشرط شيء" إلى مرتبة "الوجود بشرط شيء" (23) ويستند ابن عربي في بيان هذه الحقيقة إلى الحديث القدسي "الخلق أنا كنت كنزا مخفيا فاحببت أن أعرف، فخلقت الخلق في عرفوني" "فالواحد" في نظر ابن عربي أحب أن يرى نفسه في صورة غريبة، يتجلى فيها ويرى نفسه من خلالها بالمعنى الحرفي لكلمة "أحببت" التي يفسرها بالعشق: عشق العاشق لأن يعرف ويعشق، وذلك عبر تجليه بما هو باطن في صور مختلف الموجودات بما هو ظاهر، فيكون هو "الظاهر والباطن وهو الأول والأخر"، وإنه لما يتجلى الله في صور كافة الموجودات تظهر الوحدة المطلقة في الكثرة والتعدد وهو ما يصطلح عليه ابن عربي بـ "الواحدية"، وعند التجلي الوجودي: "الفيض المقدس" يصدر العالم عن الله، إذ يظهر المطلق نفسه في صور مختلف الموجودات المعسوسة، وهو ما يعني "الانتقال الأنطولوجي بالأعيان الثابتة وبالأشياء الممكنة الموجودة بالقوة، إلى حالة الوجود المتحقق بالفعل" (24)، وقد اختزل عبد الرزاق الكاشاني (أحد أبرز تلامذة ابن عربي) هذه المستويات والمراتب للوجود في ما صطلح عليه بـ "الحضرات الخمس":

1 - حضرة الأحدية، أو الذات الإلهية؛

2 - حضرة الواحدية، أو الأسماء والصفات الإلهية،

الخطاب القرآني فحسب، وإنما تتجلى في الوجود بأكمله فكلمة "كن" هي أصل التكوين وبها من حيث هي أمر كان التكوين، فالله كون بكلمة "كن" جميع الكائنات وأوجد جميع الموجودات، من هنا قال ابن عربي "إن القرآن منزل من حيث فرقانيته، بمطابقة تفصيل الوجود، فإنه بآياته التي فصلت مبين أصوله (الوجود) التفصيلية" (15) ومعنى ذلك أن الوجود "كلمات الله المسطورة في الأفاق والقرآن كلمات الله المسطورة في المصحف" (16).

ويعني هذا أن نظام اللغة في منظور ابن عربي يماثل بنية الوجود، كما تماثل الأحرف مراتب هذا الوجود، وتماثل أسرار الأحرف حقائق الموجودات التي تتجلى وتتوالد (17) خارج التوالي الزمني الذي هو مفهوم نسبي ومحدث / مخلوق، وقد نص ابن عربي على ذلك محذرا من إقحام التصور الزمني من حيث هو أنات متقطعة ومتوالية في فهم حقيقة التجلي الإلهي وصدور مراتب الوجود عنه (18)، وهو في ذلك يقيم رابطة وثيقة بين الأسماء الإلهية ومراتب الوجود من جهة، وبينها وبين حروف اللغة من جهة أخرى.

فالذات الإلهية هي التعيين المطلق، أي الوجود المحض، المخالف لكل الكيفيات والمعرفة من كافة العلاقات، وإذا كان هذا شأنها، وهو ما يؤكد ابن عربي في كل مؤلفاته، فإن "الصفات الإلهية" و"الأسماء" - أسماء الله الحسنى - تكون بمثابة التعيينات الكلية للوجود، فهي النسب والإضافات التي تربط الذات الإلهية بما هي الوجود المحض، بالموجودات المفردة في عالم الظواهر، وإن أسماء الله لا تحصى في الحقيقة لأنها تعبر عن الجوانب المختلفة للذات الإلهية اللامتناهية، ولكنها وإن كانت تختلف في مستوى الألفاظ فإنها "ترتبط بعضها ببعض عبر الذات الإلهية فيكون أي منها انعكاسا لها جميعا" (19).

ينطلق ابن عربي في بيان هذا من قول ابن قسي: "إن كل اسم إلهي يتسمى بجميع الأسماء الإلهية وينعت بها ليستخرج قائلا: إن كل اسم يدل على الذات، وعلى المعنى الذي سبق له وظليته، فمن حيث دلالة على الذات له جميع الأسماء، ومن حيث دلالة على المعنى الذي ينفرد به يتميز عن غيره كالترب والخلق المصور إلى غير ذلك، فالاسم هو المسمى من حيث الذات، والاسم غير المسمى، من حيث ما يختص به من المعنى الذي سبق له" (20).

و مرجع الأسماء الإلهية إلى ما يسميه ابن عربي وأغلب

السابقة، ولهذا كان البرزخ الجامع لحقائق الكون. فالإنسان الكامل هو الوسيط بين الذات الإلهية والإنسان، وهو يشارك بوجوده حقيقة عالم البرزخ الأعلى أو الخيال المطلق (الخيال الخلاق).

في ختام هذه المقاربة المختصرة لمكانة الخيال في النسق الصوفي لابن عربي أمكننا القول إن مركزية مفهوم الخيال بتعدد منازلها وظوائفه الأنطولوجية والمعرفية كما تجلّت لدى ابن عربي يفترض نموذجاً نظرياً للمعرفة، كما أنه يجلّ تلك الإشكاليات الفكرية المتصلة بقضايا الخلق والصدور، والأسماء في علاقتها بالذات الإلهية، والإنسان في علاقته بمسألة الوجود والحقيقة.... ومن ثم فهو يفسح لنا مجالات واسعة للتفكير العالي في الدين، ويتيح لنا انطلاقاً من التصور الذي يبينه حول حقيقة الإنسان إمكانيات مختلفة للفهم والتفلسف، وإنشاء المعرفة والفن والمعنى على السواء

وهي مرتبة الألوهية، وهنا تندرج "الأعيان الثابتة" التي هي مظاهر الأسماء الإلهية.

3- حضرة الأفعال، أو الربوبية، وهي عالم العقول والنفوس المجردة التي هي "المديرات الكلية" للكون.

4- حضرة المثال والخيال، وهي عالم التنزلات المثالية المتجسدة دون مادة.

5- حضرة الحس والمشاهدة، أو الملك وهي العالم المادي (25).

وقد درجت الأدبيات الصوفية على تسمية هذه المراتب الخمس بالأنعاط التالية: الهاهوت، اللاهوت، الجبروت، الملكوت، الخاسوت وهذه الحضرات كلها تجتمع في "الإنسان الكامل" إذ الإنسان الكامل يجمع بين كافة صور الوجود، ويتمتع بصفات كافة المراتب، بدءاً من الوجود الخالص وحتى الإمكان المحض، ويوحدها في كل متكامل (26) فيشابه في قواه مراتب الوجود وحضراته الخمس

## الاحالات :

(1) عرّف أفلاطون الخيال على أنه تشبيه للواقع وتحويله. يتلبد العالم الناعم لمحاكاة لعالم المثال، وهو يرى أن المقلّد وصانع الصور لا يعظم عن الوجود الحق شيئاً، وإنما يعرف المظاهر وحدها. انظر كتابه "الجمهورية" ترجمة مؤاد زكرياء المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي القاهرة (د.ت) ص 365 و 368. واعتبر أرسطو الخيال بمثابة ملكة تتوسط ما بين الحسوسات والمعقولات، وقد امتدت هذه الفكرة إلى الفلاسفة العرب (ابن سينا، الكندي، فيلوف في تعريفه لملكة الخيال : "التوهم وهو الفطوري قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طبيعتها، ويقال المخطيا هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طبيعتها" انظر مصطفى النحال "من الخيال إلى المتخيل" : سراب المفهوم"، مجلة فكر ونقد" المغرب، العدد 33، نوفمبر 2000 ص 86، يحتفل لنا محمد مفتاح المواقف المختلفة في الثقافة العربية من الخيال في نماذج ثلاثة

أ - وسط رافض مثله العقهاء والمتكلمون وأولئك المعكرون الأخلاقيون المتأثرون بأفلاطون

ب - وسط متقبل "مثله الفلاسفة من أمثال الكندي والغزالي وابن رشد ومن سار على نهجهم لكنهم وصعوا قيوداً للخيال كما يتحلى (ذلك) في تفتيراتهم النفسانية، إذ الخيال وسط بين الحواس والمعقولات أو هو تمثيلي للحقائق العلوية والإلهية، كما يظهر ذلك في حديثهم عن التشبيه والاستعارة والنمثيل

ج - وسط متحمس مثله الأفلاطونيون والأشراقيون - مثل إخوان الصفاء - وبعض الصوفية يقول إخوان الصفاء "إن أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة، وعجائب تخيلاتهم وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يحول في المشرق والمغرب والبحر وما يشاكل هذه الأشياء مما له حقيقة، ومما لا حقيقة له" وفيه إخوان الصفاء في الأن دأته إلى مزالق الخيال "إخوان الصفاء، الرسائل"، دار صادر بيروت 1957، ج 3، ص 420 ونجد محمد مفتاح يقول: "وأما ابن عربي فيباضه الفكري يقوم على الخيال والتخيل والتخييل.... ورد هذا في مقاله"، أما أبعاد الخيال وحدها، صدر ضمن "المعاهيم وأشكال التواصل" (بالاشتراك) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المملكة المغربية، 2001، صص 121 133.

وكما هو معلوم صار للخيال في الفكر المعاصر مكانة هامة وتم الاهتمام بتقنيير دوره في المعرفة العلمية والفلسفية أو في الإبداع. وجاليات تلقي الفن، انظر في هذا

Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, José Corti, Paris, 1942. Paul Ricœur

كذلك يمكن اعتبار ما قام به جيلير دوران G Durant استناداً إلى فروع الفلسفة التتابعية ومناهج الانتروبولوجيا المعاصرة "دور إسهام نظري في تحديد مفهوم المتخيل انظر من مؤلفاته :

L'imaginaire symbolique. P.U.F, 1964. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris. BORDAS, 1969

وفي الإطار ذاته انظر :

Paul Ricœur, *l'idéologie et l'utopie deux expressions de l'imaginaire Social*, du texte à l'action, Paris, Seuil, 1986.

وانظر أشغال ندوة الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المغرب 2000 وهي السياق ذاته يمكن مراجعة مادلين بريكليز "أصل تكون فلسفة الخيال" ترجمة عزة أعلام مجلة "العرب والعكر المعالي" العدد 17، ربيع 1992، صص 176-182.

(2) كار هنري كوربان Henry Corbin أول من أقر مؤلفا خاصا يبحث مشكلة الخيال في علاقتها بالوجود والمعرفة لدى ابن عربي انظر كتابه .

*L'imaginaire Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, Paris 1958

ووضع محمود قاسم كتابا بعنوان "الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي" القاهرة معهد الدراسات العربية، 1969. واهتم نصر حامد أبو زيد بهذه المسألة في كتابه "فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي"، المركز الثقافي العربي ط 1، 1996، كذلك اهتم بنظرية الخيال في تصوف ابن عربي منصف عبد الحق في مؤلفه، "الكتابة والتجربة الصوفية نموذج محيي الدين بن عربي"، منشورات عكاظ الرباط، المغرب، 1988.

(3) منصف عبد الحق، "الكتابة والتجربة الصوفية نموذج محيي الدين بن عربي"، منشورات عكاظ الرباط المغرب 1988، ص 276

(4) ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج 2، ط 1، دار صادر بيروت (د ت) ص 410 وانظر ج 4، ص 420

(5) امطر مقداد منسية، "بين الغزالي وابن عربي" مجلة معهد الآداب العربية 1987، صص 317-319.

(6) ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج 3، ص 518

(7) لقد دهمت بعض الدراسات الفلسفية والنسكوبوجية إلى "منطبعة بن فوكو الأعار" إضافة عند ابن عربي وحقيقة النماذج الأولية Archetype كما احتفظها اللاوعي الجماعي للإنسانية جمعاء في مبداه التاريخية. انظر منصف قوجة، "التصوف في منظور العلوم الحديثة، مجلة "الحياة الثقافية"، عدد خاص بالتصوف (112) قيفزي 2000، صص 1-2.

(8) ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج 1، ص 304

(9) ابن عربي المصنف نفسه ج 2، ص 129

(10) انظر نصر حامد أبو زيد، "فلسفة التأويل"، سبق ذكره، ص 51 وما بعدها حيث أكد قد أطلق على عالم الخيال مفهوم الوسيط

(11) انظر فريد الزاهي، "ابن عربي الصورة والأثر"، مجلة بروي علم العدد 23 أكتوبر 2002، ص 42.

(12) ابن عربي "الفتوحات المكية"، ج 2، ص 42

(13) عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر"، دار الكتب العلمية، بيروت 1997.

(14) فريد الزاهي، المرجع السابق، ص 44

(15) ابن عربي "فصوص الحكم" تحقيق أبي العلاء عفيفي، ط 2، دار الكتاب العربي بيروت 1980، ص 101.

(16) ابن عربي - التجليات الإلهية - تحقيق محمد عبد الكريم النعري، دار الكتب العلمية بيروت، 2002 ص 9

(17) نصر حامد أبو زيد، دراسة اللغة/ الوجود/ القرآن (سبق ذكره) ص 158

Mokdad Mensia Arfa, *Ibn Arabi Et Sa Métaphysique du sexe*, les cahiers de Tunisie N 168 1995, P13

(18) ابن عربي "الفتوحات المكية" ج 1 ص 31 وما بعدها، وانظر ابن عربي "شجرة كن" مطبعة مصطفى البابي الحلبي، 1968 ص 1

(19) ارتو سعد بييف وتوفيق سلوم "الفلسفة العربية الإسلامية" دار ألفارابي بيروت لبنان، 2000 ص 322

(20) ابن عربي، "فصوص الحكم" سبق ذكره ص 79 و 80.

(21) ارتو سعد بييف وتوفيق سلوم (المصدر السابق) ص 322.

(22) ابن عربي "الفتوحات المكية"، ج 3، ص 405

(23) لمريد الإطلاع على ذلك راجع نصر حامد أبو زيد المرجع السابق ص 163، وانظر عثمان يحيى "نصوص تاريخية خاصة بنظرية التوحيد في التفكير الإسلامي" عمل منشور ضمن الكتاب التذكاري لمحيي الدين ابن عربي، القاهرة، 1968.

(24) ارتو سعد بييف وتوفيق سلوم المصدر السابق ص 332.

(25) عبد الرزاق الكاشاني، "شرح فصوص الحكم" ط مصطفى البابي الحلبي ط 3 1987 ص 5، 6

(26) صدر الدين القنوني، "عجايز البيان"، ط حيد وأباد، 1949 ص 3 و 4.

## الجوامع الحنفية بمدينة تونس في العهدين المرادي والحسيني "الخصائص المعمارية والطقوس الدينية"

علي الصولي \*

الأتراك الذين طردوا الإسبان وأنهوا بذلك فترة الحكم الحفصي.

وقد حرص الحشيش الانتكشاري العثماني على إنشاء مساجد وجوامع على قواعد مذهبهم الحنفي، إلى جانب وجود الجوامع والمساجد المالكية

وفي انتظار استقرار الأوضاع الأمنية والسياسية وتثبيت أسس الدولة الجديدة، اتحد الأتراك العثمانيون أوكل الأمر جامع الحنفي لإقامة الشعائر على المذهب الحنفي (1) بصرا لوجود هذا المعلم الفصية مقر حكمهم، وحوله مساكنهم ومعسكراتهم والمعلوم أن هذا الجامع هو من أبرز وأضخم جوامع الدولة الحفصية، وثاني جامع بني بمدينة تونس - بعد جامع الزيتونة - وذلك سنة 629هـ / 1231م الذي ساه السلطان أبو زكرياء بن أبي حفص - والطريف في الأمر أنه عندما كثر المتعصبون بالمذهب الحنفي من الطائفة التركية وغير التركية، فكر هؤلاء - كما يذكر المؤرخ "محمد بن خوجة" في كتابه "معالم التوحيد في القديم والجديد" - في تحويل جامع الزيتونة من المذهب المالكي إلى المذهب الحنفي، ولكنهم تراخعوا عن هذه الفكرة واكتفوا بتحويل "جامع القصر" (4) جامع خطمة على المذهب الحنفي.

ولما استقرت الأوضاع السياسية العسكرية، شرع الأتراك في إنشاء جوامع حنفية تميزت عن مثيلاتها من الجوامع المالكية من حيث الخصائص المعمارية وكذلك الطقوس الدينية.

وقد وصلت حملة الجوامع الحنفية بمدينة تونس إلى خمسة جوامع هي: جامع يوسف داي، جامع حمودة باشا المرادي، جامع محمد باي المرادي والمعروف لدى العامة بجامع سيدي مرجز، الجامع الجديد أو جامع الصباغين وهو جامع مؤسس الدولة الحسينية "حسين بن علي"، وأخيرا جامع يوسف صاحب الطماح بالحلقيين وهو آخر الجوامع الحنفية قبل دخول الاستعمار الفرنسي

وامتازت هذه الجوامع بخصائصها وطرازها المعماري وزخارفها الجميلة المتنوعة من الرخام الأبيض والملون، والأعمدة ذات التيجان الإسبانية المورسكية

### مدخل تاريخي

لم يكن ظهور المذهب الحنفي (1) بالبلاد التونسية على إثر مجيء الأتراك العثمانيين ودخول تونس في طاعة الخلافة العثمانية سنة 1574م - باعتبارها إيالة من إيالاتها - وإنما كان أوكل المذاهب انتشارا بإفريقية على يد القاضي الفقيه "أسد ابن القرات" (2) إلا أن المعز بن باديس الصنهاجي (ت 454هـ / 1062م) اتخذ فيها بعد قرارا بحمل أهل المغرب على التمسك بالمذهب المالكي، وبذلك حسم الخلاف بين المذاهب - ولم يعد المذهب الحنفي للبروز من جديد إلا بحلول العنصر الفاتح المنتصر من العثمانيين

\* استاذ بالمعهد الأعلى للحضارة الإسلامية، تونس

الجامع تتمثل في وجود تربة داخل حرم المعلم، محاذية للصومعة جوت ضريح المؤسس وأهله من الذكور والمقبرين من أوائله المخلصين، إضافة إلى تربة ثانية غير مسقفة خصّصت للنساء والأطفال.

هذا النمط المعماري سوف يتكرّر في بقية الجوامع الحنفية الأخرى ما عدا جامع محمد باي، وهذه الجوامع هي: جامع حمودة باشا المرادي (1066هـ/1655م)، جامع الصباغين (1139هـ/1727م)، جامع صاحب الطابع آخر الجوامع الحنفية بمدينة تونس قبل دخول الاستعمار الفرنسي حيث تمّ بناؤه سنة 1230هـ/1814م.

## 2. جامع محمد باي والمعروف لدى العامة بجامع "سيدي محرز" (6).

لهذا المعلم الديني الحنفي ميزة معمارية فريدة من نوعها، قطعت مع الأنماط السابقة، وبشكل جلي مع التقاليد المعمارية المحلية. ويمكن القول إنه نسخة مطابقة لجوامع عاصمة الخلافة العثمانية إسطنبول (7).

هذا للتخطيط الجديد هو عبارة عن مربع تغطيه قبة مركزية تستند جدرانها على مجموعة من أعمدة قباب. وهو أسلوب هندسي من خلاله أن يستغني عن الأعمدة الكثيفة التي تغطي مساحة المصلى، الأمر الذي جعل رؤية المحراب والمقرب أفضل ممّا هو عليه في التخطيط القديم لمعارة المساجد.

كما نلاحظ فتح نوافذ وفتحات (مضوات) في رقاب القباب وكذلك في بوابن العقود لدخول الضوء في كلّ اتجاه إلى بيت الصلاة.

ونجد في مؤخرة المصلى ما يسمى بـ"المحفل" وهو عبارة عن سدة خشبية أعنت لـ"خوجات" الجامع الذين ينشدون المدايح ويرتلون الأذكار والأدعية، ويقومون الصلاة ويردون التسابيح، حسب طقوس معينة هي سمات النظام العسكري لفرقة الإنكشارية بالجيش العثماني

وقد امتاز هذا المعلم أيضا بمئبره الكبير المبني المطوّز بأنواع من الرخام الملون الرفيع، إضافة إلى وجود "الخفمة" المزدانة بزخارف نحاسية بالخط الكوفي الجميل.

هذا وقد كسيت جدران وبلاطات الجامع بمربعات الجليز المزدانة بأشكال نباتية ملونة بالأخضر والأزرق الفيروزي وقع جليها من مدينة "إزنيق" التركية الشهيرة بصناعة الخزف الرفيع. كما نلاحظ ثراء الأشكال

وكذلك الإيطالية والتركية.. إضافة إلى عناصرها الجديدة الملحقة بها في المصلى والصحن مثل "المحفل" و"الخفمة" والعنبر المبني المكسو بالرخام وكذلك التزيين الأولى للمؤسس وعائلته من الذكور وخاصة من رجاله والثانية المخصّصة للإناث والأطفال إضافة إلى طقوسها الدينية الخاصة بها في المناسبات الدينية العديدة.

## 1. جامع يوسف داي (1614م)

ويسمى أيضا "الجامع اليوسفي" وكذلك "جامع البشامقية" (5)، أسسه يوسف داي الذي حكم البلاد التونسية بين 1610م إلى غاية سنة 1637م، وهي فترة طويلة من الحكم دامت 27 سنة عرفت البلاد خلالها عهدا من الأمان والأزدهار الاقتصادي والعمراني. وقد استفاد هذا الداي من غنائم "الجهاد البحري" وكذلك من هجرة الأندلسيين بعد طردهم من إسبانيا على موجات متتالية، حيث أدخلوا عدة فنون وصناعات في ميادين البناء واللباس والأطعمة والفلاحة وغيرها من الحرف التي شجعت الحياة الاجتماعية والحضارية للبلاد التونسية.

هذا الجامع هو أول جامع حنفي بمدينة تونس، حيث يعتبر مثالا نموذجيا للجوامع الحنفية التونسية، ومدرسة هندسية جديدة أحدثت تغييرا في التقاليد المعمارية التي كانت سائدة إبان العهدين الأغربي والحنفي، وبالتالي أضحت مدرسة معمارية لها خصائصها وطابعها المتميز بنمطه الشرقي العثماني وشاهدا حيا لتأثير معماري جديد.

يتوسط هذا المعلم جامعا الزيتونة والقصبة، وهو متواجد وسط حي تركي جديد متكوّن من مجموعة من الأسواق مثل "سوق البشامقية" و"سوق البركة" و"سوق الباي".

أما من الناحية المعمارية فنجد قاعة كبرى هي بيت الصلاة، مستطيلة الشكل وتحتوي بدورها على سبعة أروقة يحتوي كلّ واحد منها على تسعة أعمدة، وهو الشكل المطابق للنوع الإفريقي القديم. ويوجد داخل المصلى منبر مبني مكسو بأنواع من الرخام الملون. وحول بيت الصلاة ساحتان مسقفتان من الجهتين الجنوبية والشمالية، إضافة إلى ساحة رئيسية.

أما الصومعة فقد تميّزت بشكلها المثمن وبجوامعها الخشبية المزركش، وهي من تأثيرات الطابع الشرقي لآسيا الصغرى. كما نلاحظ ظاهرة جديدة أدخلت على عناصر

العامة إثر سقوط الخلافة العثمانية وقبل بداية الخلاوة يقرأ الباش خوجة عبارة استهلال باللغة التركية (13). ثم يستفتحون القراءة من المصعد وإذا جاءت آية سجدة، نية عليها الباش خوجة باللسان التركي (14).

وعند ختم القراءة، ينزل الباش خوجة قوله تعالى "ما كان محمد أباً أحد من رجالكم ولكن رسول الله" (15) ويختتمها بمشاركة الخوجات، ثم يقف ليقرأ "تعريف يوم الجمعة" بالفاظ عربية وتركية وحتى فارسية (16). وعند انتهاء هذه القراءة يدخل الإمام الخطيب ويتقدمه "الباش وقاد" قاصداً به المنبر، وعندئذ ينادي الخوجات بالصلاة فيتناول الإمام برحمتين ثم يصعد إلى المنبر، ولدى صعود هذا الأخير إلى المنبر ييسم المصلون أكتفهم للدعاء ثم يجلس الإمام على المنبر، وعندما يؤذن أحد الخوجات بعينها يشرح الخطيب في قراءة خطبته الأولى ثم للثانية، وهذه يضمونها في نهايتها عبارات الدعاء لحاكم البلاد ولعامة المسلمين بعد ذلك ينزل من المنبر مرتباً خطواته على حصى عبارات إقامة الصلاة بحيث يكون وصوله لأخر درجة من درجات المنبر موافقاً لعبارة التشديد بالرسول. وما بقي من عبارات "الحيعتين" (17) يقضيه فيما بين المنبر والمحراب، وإن ذاك تقام صلاة الجمعة. وهي ركعتان جهرا - على قواعد المذهب الحنفي

وبعد الفراغ منها يقرأ الخوجات آية الكرسي والتسبيحات ويختتمونها بالدعاء سرّاً بمشاركة الإمام والمصلين، ثم ينزل الخوجات من المحفل ويتوجهون للتبرك والسلام على الإمام بالمحراب.

أما في شهر رمضان عند إقامة صلاة التراويح، يقوم الباش خوجة بالتبنيها لها باللغة العربية ويختتمها بالتركية (18). وبين الركعتين والركعتين يقول بالتركية "فخر عالم بشيرا صلوات كما يكون التتبية صلاة الوتر بنفس العبارة السابقة.

وفي يوم عيد الفطر يكبر الخوجات وبعد ذلك يستفتح الباش خوجة القراءة بتلاوة آخر سورة المائدة وعندما يستوفي السورة يرفع الخوجات عليه عند تمامها ثم يدبرون الصلاة على النبي بيمينه حيث تذكر مجزأة موزعة على الباش خوجة ثم كاهيته ثم الخوجة الثالث ثم الخوجة الرابع والباش خوجة بقوله: "وعلى آله واصحابه". هذا ويرفع الجميع بقولهم "ما تقرب إلى الله بالركوع والسجود" ويستكثرون، فيقول الخوجة الثاني "سبحان رب

والزخارف المتنوعة مثل نقش جديدة وكذلك نصوص خطية مدونة بالخط الكوفي الملون.

وتحيط بالمصلى - ما عدا القبلة - ثلاثة أروقة ترتكز بدورها على دعائم رخامية وشيقة.

أما صومعة الجامع فلم يتم بناؤها (8) ووقع تعويضها بمئذنة مربعة لمسجد "الغلاوي" (9) وهو مسجد مالكي المذهب يقع أسفل الركن الغربي من الجامع.

ومن المؤسف أن هذا الطابع المعماري الرائع، بقي فريداً من نوعه ولم يقع تكراره في جوامع أخرى سواء بمدينة تونس أو بجهات البلاد التونسية

### 3. المخطوط الدينية بالجامع الحنفية

لقد برزت ظاهرة "الخوجات" (10) في الجوامع التي أسسها العثمانيون بمدينة تونس كامتداد للنظام العسكري الصارم الذي اشتهرت به فرقة الجيش الإنكشاري ذات النشأة الحربية والدينية. فكان نشاطهم الروحي المتميز قد طبع كل المخطوطات الدينية المتنوعة التي عرفتها الجوامع الحنفية على امتداد مواقيت الصلوات الخمس وأثناء المواسم والأعياد الدينية، وتصل إلى ذروتها في شهر رمضان.

فكانت من عادات الجيش الإنكشاري العثماني الذي حل بالبلاد التونسية قيامه بجملته من الشعائر الدينية على نحو ما هو معمول به في السلطنة العثمانية؛ من ذلك اتخاذهم لمحافل (11) يصعد لها الخوجات المرتلون وكذلك حفاظ القرآن - عند حضور وقت الصلاة الواجبة لتزجيل مجموعة من الآيات القرآنية وبعض التسابيح والأدعية.

ويكون على رأس هؤلاء الخوجات "باش خوجة" يشرف عليهم وينظم نشاطهم الديني حسب عادات وطقوس معينة، منها أنه عند إقامة الصلوات الخمس وكذلك عند حضور صلاة الجمعة، يتقدم الخوجات ما يسمى بـ "الأهات" (12) إلى صومعة الجامع لينشد بصوت رخيم: "عجلوا للصلاة قبل الفوت وبادروا بالتوبة قبل الموت، نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد". هذه العبارات يرددها الخوجات ثم يستغيثون جميعاً بالتبني عليه السلام، وينادونه "يا رسول الله" ويختتمون إنشائهم هذا بالآذان، ثم ينزلون من الصومعة متجهين إلى المحفل لإقامة الصلاة (أي صلاة الجمعة). ولكن هذه الصلاة تتقدمها تلاوة بعض أي القرآن يتلوها الدعاء للسلطان العثماني، ثم أقيمت هذه

عيد الفطر لافرق بينهما إلا في التلاوة القرآنية التي يجب أن تكون من الآيات المناسبة لها. بعد ذلك تتلى عبارات تحتوي على الوعظ والعبارة من عيد الإضحى حيث تقسم بين الباش خوجة وبقية الخوجات .

العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

وإثر ذلك يقوم الباش خوجة بقراءة تعريف يوم العيد (19) وعمل الخوجات في صلاة عيد الإضحى كعملهم في

### الإحالات :

1. نسبة إلى مؤسسة الإمام "أبو حنيفة النعمان بن ثابت" الذي ولد سنة 80هـ/699م وتوفي سنة 150 هـ/767م وهو من المذاهب السنية الأربعة الباقية إلى يومنا هذا وهي : المالكية والحنبلية والشافعية والحنفية.
2. أسد بن العراء - مقبه وفائد عسكري اشتهر بفتحته لجزيرة صقلية سنة 212هـ/827 م من أخذ الفقه علي مالك بن انس ثم انطلق بعد ذلك إلى العراق ومصر ثم استقر بتونس وبالدات بمصاحمتها القبروان إبان حكم الأغالة واشتغل بالقضاء وله كتاب ينسب إليه وهو "الأسدية" في فقه المالكية ولكنه ترك بعد ذلك أهل الحديث ورجع إلى أهل البصرة خذ عنهم الفقه الحنفي بالعراق وأظهر المذهب الحنفي بالبلاط التونسية وتولى القضاء بمنصبه هذا... (القاموس الإسلامي ج1، ص: 92).
3. كان ذلك سنة 1032 هـ الموافق لسنة 1622
4. كان عصره مسجداً مالكيًا للصلوات الخمس
5. نسبة إلى "سوق البشماقية" الذي يقع قرب الجامع، ومصطلح "بشماقية" جمع بشماقي وهو صانع "البشماق" وهو لفظ محرف عن "بشماق" في اللغة التركية وهو حذاء المرأة التركي في البيت أما في البلاد التونسية فنُسب الفقهاء هذا الجامع شرع في بنائه "محمد باي" سنة 1101 هـ - 1692 م ولم يقع إتمام بنائه إلا بعد وفاته سنة 1118 هـ - 1696م على يد أخيه ومصان باي
7. على سبيل المثال جامع "بايزيد الثاني" 959 هـ - 1551 م / 964 هـ - 1556 م الذي بناه المهندس المعماري "خير الدين آغا" في اسطنبول
8. إن "محمد باي" وأباه رمضان باي توفيا قبل إتمام بناء صومعة الجامع وكانت برأوية الصحن الكبير بين الجوف (الجنوب والغرب) وقد تعطل إتمام بنائها تشاؤماً بموت مؤسس الجامع ثم بقتل أخيه رمضان باي وبقيت قاعدتها على تلك الحال أكثر من قرنين إلى أن قامت جمعية الأوقاف في سنة 1307 هـ - 1889م بهدمها عوض البناء واستقلت مكانها لإنشاء سيرة الانتفاع بعداخليها لصانح الجامع
9. نسبة إلى مؤسسة الشيخ الفقيه "إبراهيم الفلاري" صاحب الصريح الواقع تحت صحن الجامع، وهو من رجل القرب الحادي عشر هجري، وقد توفي سنة 1039 هـ - 1629م
10. حوجات - جمع خوجة وهي كلمة فارسية الأصل شاع استخدامها في اللغات التركية بمعنى أستاذ أو عالم ديني (انظر القاموس الإسلامي، ج2، ص 297)
11. المحافل - جمع محفل وهو سدة خشبية.
12. الأهاب - الذي يتأهب للشيء ويستعد له قبل وقوعه
13. وهذه العنارة، كما جاء في كتاب "معالم التوحيد" لمحمد بن الحوجة، مصفاً "حصول مرادات حق دة أول وآخر صلي صلواتها مري فاتح أرق ب لرب آخر عافنتي جبر أولى"
14. وذلك بقوله: "سجدة آيات قلدي يا حاضر آل عزيزاً"
15. الطور 42
16. راجع بص "تعريف يوم الجمعة" في معالم التوحيد ص 141 نقلا عن قانون الخوجات بالجماعات الحنفية الشيخ الكيلاني بن المأمور
17. بمعنى "حي على الصلاة، حي على الفلاح".
18. وهو أن يقول "سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم - سيد كاشفات صلوات صلاة تراويح بيت أي لبن أي إمام عزيزاً"
19. انظر تفاصيل عبارات تعريف يوم العيد بالمراجع أعلاه ص.ص 143 - 144.



## المسيحية والإسلام : من التنافس إلى التمازج والتفاهم

محمد فوزي المهاجر\*

أمر طبيعي، نظرا لعدم اقتناع الآخر بهذه الديانة، أو تعبيره بالأحرى عن ضما لا يرتوي للهيمنة عليه واحتوائه. إن الغرب (المسيحي) بالكاد بدأ يخرج من تأمله الداسي كمركز للعالم، ومحو للحصانة ونهاية للتاريخ، رغم أن العالم الإسلامي يعد محاورا صالح الأهمية له وشركا ثقافا واقتصاديا فعالا. في حين أن الشرق ما فتئ يشهد طفرة إصلاحية تهدف أساسا إلى البحث على التوازن والمحافظة على الذات أمام تحديات الآخر (أي لم يتسن له بعد تجاوز هذه المرحلة).

ورغم هذا الواقع الأليم فقد عاش المسلمون والمسيحيون في أنحاء كثيرة من العالم - في الشرق الأوسط وحول البحر الأبيض المتوسط، في جنوب الهند، في إفريقيا وفي الشرق - حنا إلى حنا طوال عديد القرون، وهي عصرا الحالي اقتضت الحاجة الاقتصادية (والإنسانية عامة) أن يعيش المسيحيون والمسلمون جنبا إلى جنب في أماكن أخرى مثل القارة الأوروبية والقارة الأمريكية. ويشهد التاريخ أن العلاقة بين الإسلام والمسيحية تميزت بالتنافس والصراع والغزو المتبادل والمذابح وكل ذلك باسم الدين (1) غير أن كل تلك الصراعات كانت في الواقع تهدف نشر النفوذ والسيطرة. ويذهب الباحث الألماني "لودويغ هانيمان"، وهو أستاذ مختص في الإلهيات وتاريخ الأديان في جامعة "مانهايم" بألمانيا إلى أنه في الوقت الذي طور فيه الإسلام مفهوم "الجهاد" للقتال ضد كل غير المسلمين، فإن النظرية المسيحية طورت مفهوم "الحرب العادلة" إثر كتابات أغستينيوس (354 - 430م) وتوما الأكويني (1225 - 1274م)، لكن كلا الطرفين يبرز الحرب من حلال التوسع الخاص بكل دين "والجدة كانت وعد أولئك الذين يرضون بأنفسهم من أجل ذلك" وكان نتيجة هذا ثلاثمائة سنة من الحروب الصليبية التي تضمنت الإبادة والمذابح ضد الآخر. وعندما أنهى الأوروبيون الحكم الإسلامي في أسبانيا عام 1492م فإنهم أبهوا من ناحية ثانية عقودا طويلة من التعايش الإسلامي - المسيحي في أوروبا الغربية. في أعقاب ذلك برز اتجاه اعتدادي في قلب محاولات الحوار الإسلامي - المسيحي متوافقا مع صعود الدومينيكان (2)، والفرنسيسكان (3)، وكان أساس هذا الإنتاج

 من المعلوم أن عالما المعاصر أصبح في حاجة أكيدة إلى الحوار والتفاهم والتقارب أكثر من أي وقت مضى، نظرا لطبيعة المرحلة التي نعيشها. ومن الملاحظ أنه رغم ما شهدته العقود الأخيرة من لقاءات ومؤتمرات وندوات ومناقشات، باشتراك ممثلي ديانات وعقائد مختلفة، فإن نوعا من "الرفض" مازالت تشهده الثقافة العربية والإسلامية داخل الثقافة الغربية، وإن كان العكس جائزا في بعض الأحيان.

ورغم أن هذا الرفض يتعلق أساسا بالناحية العقائدية، وينحصر خاصة في الإسلام، وهو

\* أستاذ بالمعهد الأعلى للحضارة الإسلامية، تونس

ومجتمع، وأسلوب حياة وتفكير، وتصرف، في حين أن المسيحيين في أوروبا يميلون إلى تمهيش الكنيسة أمام المجتمع ويتناسون الصيام الذي يفرضه عليهم وفي الوقت نفسه ينهرون بصيام المسلمين في شهر رمضان<sup>(9)</sup>.

من هنا نلاحظ مدى اهتمام المسيحيين بالإسلام، إذ استمر الخوف من هذا الدين حتى بعد أن دخل المجتمع الإسلامي مرحلة الانحطاط ودخلت أوروبا مرحلة النهضة. فعالم الإسلام أقرب إلى أوروبا من كل ما عداه من الأديان غير المسيحية، وقد أثار قرب الجوار هذا ذكريات الاعتداء والاحتلال، كما أُنْعِش في الذاكرة دوماً، قوة الإسلام الكامنة المؤهلة لإزعاج الغرب المرة تلو المرة، لقد كانت نظرة المسيحيين إلى الإسلام خلال فترة القرون الوسطى يشوبها كثير من الخطأ والجهل بالحقائق والتلفيق والتخيل. وفي مرحلة لاحقة استغرت الدراسات الإسلامية ورقةً طويلاً لتصبح فرعاً من فروع المعرفة، كانت في العديد من الجامعات ملحقة بالدراسات العبرية والتوراتية، وفي بعضها لانزال لتعايش معها بطريقة متعبة، وهناك خطأ في أن *تيجري* *إن ميري* الحياة الأكاديمية، (10) وحتى زمن قريب، كان يقوم بهذه الدراسات عدد صغير من الأفراد. ففي جامعات أوروبا هناك استثنائتان للدراسات العربية أدتا دوراً في غاية الأهمية: جامعة ليدن، والكوليج دي فرانس في باريس، وبنشاء مدرسة اللغات الشرقية في فرنسا، في نهاية القرن الثامن عشر، حظيت الدراسات الإسلامية بدفع جديد.

كان تأثير لندن وباريس قوياً، خاصة في البلاد الناطقة بالألمانية، التي أصبحت مركز الدراسات الإسلامية في أوروبا. وكان تقليد الدراسات الإسلامية في الجامعات الإنكليزية أضعف وأقل مركزية، ربما لأسباب متعلقة بانحطاطها في القرن الثامن عشر. وفي كمبريدج بدأ الاهتمام بهذه الدراسات ينتعش في أواخر القرن التاسع عشر. (11) هذا على مستوى النخبة أما بالنسبة لعامة المثقفين، (والناس عموماً) فقد استمرت نظرتهم إلى الإسلام يشوبها كثير من الجهل والتخيل (12)، حيث لا يزال "... يحدث خلط خطير، سوف يسوغ التخيل الغربي عن الإسلام: ذلك أن صعوبات جوهرها سياسي واجتماعي واقتصادي وثقافي، وقد ربطت على نسق واحد بذلك الإسلام الذي غدا المصدر والعلّة للصناعة..." (13) إن سيطرة المسلمين على جزء هام من المقاطعات الرومانية-

هو الشعور بالضرورة القصوى لإجراء حوار نظري وفكري وعقائدي مع الإسلام عوضاً عن اللجوء المباشر إلى الحرب والرفض الكلي. وقد كان الدومينيكان رواد هذا الاتجاه، إذ أسسوا مدارس لغات، (4) للتعرف على الإسلام واليهودية، وكتبوا أدلة تعريفية بالديانتين والمفاهيم الأساسية لهما. على أن هذا الاتجاه، تحول إلى خليط من البحث والتبشير (5) بالمسيحية في أواسط المسلمين وأخذ منحى تبشيري على يد "فرنسيس الاسيزي" (1182 - 1226م) وآل إلى فشل ذريع في نهاية المطاف (6)

إن نشط العداء المسيحي للإسلام منذ ظهوره. خلال القرن السابع للميلاد وقد تغير موقف الكنيسة من هذا الدين بتطور الزمان وتغير المكان. وأصبح المسيحيون في عصرنا الحالي، الابعثون بالإسلام كعقيدة فحسب، بل يهتمون أيضاً بالمجتمع الإسلامي لمحاولة التصدي للظاهرة الإسلامية ككل.

إن التعامل في الوثائق الكنسية (الكاثوليكية) المتعلقة بالإسلام يلاحظ أن المسيحيين عبروا عن رغبة "صادقة" في إقامة حوار مع المسلمين انطلاقاً من *الجميع الفاتيكاني الثاني* (1962 - 1965م). (7) ومن المهم بالنسبة للمسلمين أن يتعرفوا على وجهات النظر المسيحية هذه لأنها لاتزال بشكل أو بآخر، تشكل الخلفية الفكرية لما يدور في الأوساط الكنسية اليوم. وخاصة في الفاتيكاني - من فهم غير دقيق أو بالأحرى (خاطئ). (8) ولعل ذلك يحفز المسلمين على العمل - بأسلوب علمي بعيد عن الانفعالات والعواطف - من أجل تصحيح هذه التصورات (الخاطئة) عن الإسلام

قال الكاردينال "بول باد" - مسؤول المجلس الفاتيكاني للثقافة وأحد مساعدي بابا الفاتيكاني يوحنا بولس الثاني - في مقابلة أجرتها معه جريدة "لوفيفلارو" الفرنسية: "إن تزايد الضغوط الإسلامي في أوروبا بات حقيقة، ويجب الاستعداد له، والتعامل معه بدون انفعال انطلاقاً من أن الجميع أبناء إبراهيم". وأشار المسؤول الفاتيكاني إلى أن "المرء لا يحتاج إلى أن يكون خبيراً ضليعاً لكي يلاحظ تفاوتاً متزايداً بين معدلات النمو السكاني في أنحاء معينة من العالم، ففي البلدان ذات الثقافة المسيحية - كما قال - يتراجع النمو السكاني بشكل تدريجي، بينما يحدث العكس في البلدان الإسلامية الناشئة. وقد أوضح أيضاً أن التحدي الذي يشكله الإسلام يكمن في أنه دين، وثقافة،

المسيحية من الكتاب المقدس، (العهد الجديد) أو من تعليم الآباء القديسين أو من تحديات الكنيسة، ويستخرج بالبرهان من هذه الحقائق المثبتة نتائج واضحة سندا على مبادئ العقل والوحي ويرتبها على طريقة منطقية (17).

وما يعنينا في هذا المقام من هذا العلم هو اللاهوت الجدلي، وهو القسم الذي يدافع عن قضايا الإيمان (المسيحية) وينقد مزاعم الخصوم ويضاد الآراء المضرة بالإيمان، بأي وجه كان. وقد سلك هذه الطريق الآباء الأقدمون في جدالهم مع الوثنيين واليهود والهرطقة (18).

أما علماء الإسلاميات، ويصنفهم البعض بأنهم "مستشرقون" إلا أنهم يختلفون عنهم بكونهم يحتضون في دراسة المسائل العقائدية التي تهتم بالديانة الإسلامية "ويعملون بصورة كبيرة لإبراز الجوانب والنقاط المتلائمة أو المشابهة في الديانتين التوحيديتين (المسيحية والإسلام) حيث يرون في الإسلام أحد تفرعات التقاليد التوراتية (لويس ماسينيون، ج. بازيقي، ساني، عبد الجليل، 199) وقد كان لهم دور كبير في حث الفاتيكان على مراجعة موقف أكثر موضوعية حول الدين الإسلامي (20)

من جهة أخرى يلاحظ أن للاستشراق تأثيرا واضحا في بلورة موقف الفاتيكان من الإسلام، خاصة وأنه اعتمد منها أكاديميا في دراسته للإسلام، كانت الكنيسة في أمس الحاجة إليه. في وقت اعتقدت فيه أن قوة الكلمة هي الأساس لتحقيق "التبشير" في ضوء العقل، من هنا جاءت فكرة السيطرة على نبع العقيدة الإسلامية وهو "القرآن" وجاء أيضا تشجيع الكنيسة على الاستشراق. هكذا جاءت دراسة القرآن واللغة العربية كمنطلق لهذا العلم بسبب فكرة التبشير، حيث أن انتصار المسيحيين بقوة السلاح لم يؤد إلى تنصير المسلمين. وبدأ الاستشراق أكثر ما يكون تنظيما وانتشارا واستمرارا بالفاتيكان، لقد كان رجال الدين ومجمعهم الفاتيكان يؤلفون الطبقة المتعلمة في أوروبا ولأسيل لهم إلى إرساء نهضة إلا على أساس من التراث الإنساني الذي تمثلته الثقافة العربية ثم اليونانية فالإهتمام بالإسلام إذن خلال فترة القرون الوسطى كان لسببين بارزين :

- الأول : لمحاولة فهم أسرار هذا الدين وإخضاع عقائده ومبادئه لمقاييس الكنيسة، ثم إدارة الشبهات حوله

المسيحية سيقلى رد فعل من قبل المسيحيين لم يقتصر عن الدواعي المسلح، بل تجاوزوه إلى الإهتمام بالدراسات العربية بداية من أسبانيا ثم إلى دول غرب أوروبا حيث بدأ الإعتناء بتاريخ العرب والإسلام.

كان الشغل الشاغل لرجال الدين المسيحيين، تعلم اللغة العربية لفهم أسرار الإسلام ومحاولة السيطرة عليه لذلك أسس الفاتيكان (الكنيسة الكاثوليكية) لهذا الغرض عدة جامعات : بولونيا 1076م، تولوز 1217م، ومونبيلييه 1220م، ورومة 1303م. كانت الكنيسة تنفق على الطلبة لتعلم لغة الشرق فأنشأت في هذا الإطار عدة مدارس وكراسي ومكتبات ومطابع لترجمة التراث الإنساني عن العربية، كخطوة ضرورية لفهم الفكر العربي الإسلامي والتصدي لهذا الدين الجديد الذي أصبح يهدد المسيحية في الصميم (14). أصبح هناك اهتمام كبير في وضع معاجم عربية - لاتينية وفي هذا الإطار ظهرت أول مطبعة عربية خلال القرن السادس عشر ميلادي بإيعاز من البابا بوليبوس الثاني (1443 - 1513م) سمعت خصيصا لإعاقبة مصر لتحقيق التقارب بين الكنيسة الشرقية والغربية. من أجل غرض التبشير عن طريق الكتاب المقدس، تراجعت الأقران إلى اللاتينية على يد "بطرس الميجل" (توفي 1156م) الذي يعد مؤسس الدراسات الإسلامية لدى مسيحي القرون الوسطى. وتعتبر المجموعة الطليطلية أو ما يسمى (فيلق كلوني)، (15) المصدر الرئيسي للمعلومات والمعطيات عن الدين الإسلامي على مدى ما يقارب خمسمائة سنة تقريبا من هنا نلاحظ أننا أمام تداخل في وجهات نظر المسيحيين من الإسلام بين التي يعرضها الفاتيكان (كمؤسسة إدارية) تشرف على تنظيم الكنيسة الكاثوليكية\* في العالم، والتي يعرضها اللاهوتيون من جهة ثانية. (وهم الذين ينتمون إلى الكنيسة عامة)، ثم علماء الإسلاميات الكاثوليك المعاصرون من جهة ثالثة

وإذا كان الفاتيكان هو مقام الباباوات الذين يشرفون على الكنيسة الكاثوليكية أي هو الدولة المستقلة التي يرأسها البابا الكاثوليكي بالفاتيكان (بروما - إيطاليا)، خاصة بعد معاهدة اللاتران 1929، (16) - (ومن الملاحظ أن هذا الاسم يطلق ليقصد به الكنيسة الكاثوليكية، أو العامة، وهي التي تستقطب العدد الأكبر من المسيحيين في العالم) - فإن اللاهوت يبحث في الحقائق الدينية، ويحاول إثباتها بطريقة علمية مستندا على أدلة أكيدة يستقيها اللاهوتي

إنّ بمرور الزمن ستتغير المعطيات وستتوفر للفاتيكان إمكانيات عريضة (عسكرية، تشبيرية، إدارية، كوارث تقنية، علماء...) فالاعتماد بالإسلام في هذه المرحلة أصبحت تلبية الاحتياجات العملية والمصالح الحيوية للبلدان الأوروبية والمسيحية، التي تطمح إلى السيطرة على العالم الشرقي والإسلامي عامة. فلم يعد الإسلام "دينا مشوشا وزائفاً لأنه لا يقف على الأرضية ذاتها مع المسيحية، بل أصبح اللاهوتيين الكاثوليك يعتزفون بارتباط المسلمين بالتقليد الإبراهيمي (21)، وبالذور الإيجابي التاريخي للرسول محمد صلى الله عليه وسلم، رغم أنهم لم يوفقوا بعد إلى عبارات إنشائية مناسبة لوصف المآثر المحمدية بصيغ لاهوتية - عقائدية - مسيحية، تبرز الوظيفة الدينية لهذا الرسول.

في هذا الإطار وبعد انعقاد المجمع الفاتيكاني الثاني، صدر عن الكنيسة الكاثوليكية عدة وثائق تحدد علاقتها بالعالم عامة (مسيحيين غير كاثوليك، وغير مسيحيين...) وبالبيئة الإسلامية بصفة خاصة؛

\* وثائق المجمع الفاتيكاني الثاني (1962 - 1965) وخاصة.

- وثيقة في "علاقة الكنيسة بالديانات غير المسيحية" (الفقرة الثالثة)

- وثيقة الدستور العقائدي في "الكنيسة" (الفقرة السادسة عشر)

- وثيقة الدستور الرعوي "الكنيسة في عالم اليوم"

- وثيقة أو بيان في الحرية الدينية\*

\* رسائل باباوية تخص بالذكر منها؛

- رسالة البابا بولس السادس، "كنيسة المسيح" أوت 1964

- رسالة البابا الحالي يوحنا بولس الثاني "قادي البشرية" 1988

\* مجموعة من الخطابات البابوية؛

- خطابات للبابا بولس السادس (بمناسبة إلتقائه بجاليات إسلامية، وعلماء مسلمين...)

- خطابات للبابا يوحنا بولس الثاني (بمناسبة إلتقائه بجاليات إسلامية)

\* عديد الوثائق الكنسية الأخرى لها علاقة بالفقرة الثالثة من البيان المجمع في "علاقة الكنيسة بالديانات غير المسيحية"

- الثاني: الإهتمام بالعلوم الإسلامية ومناهجها. لما لها من دور بارز في التراث الإنساني عامة، وفي تقدم الفكر المسيحي واليهودي على السواء، في مجال بناء العقيدة وتنظيمها وإصلاحها، وكذلك في مجال النقد الديني.

من هنا نصل إلى أن الإستشراق يعد أداة هامة اعتمدها آباء الكنيسة لمحاولة فهم الإسلام من جهة وإثارة الشبهات حوله من جهة ثانية. فهو وسيلة هامة في صياغة التصورات الغربية (المسيحية) عن الإسلام، وفي تشكيل مواقف الغرب إزاءه على مدى قرون. في هذا الإطار طرح مسألة العلاقة بين الموقف الأوروبي (الغربي) من الإسلام، وموقف الكنيسة الكاثوليكية (الفاتيكان) منه؟ فهل بإمكاننا التمييز بين الموقفين؟

إن المتأمل في تطور الخطاب الكنسي إزاء الإسلام من فترة القرون الوسطى، مروراً بعصر الأنوار - وما أبطله من تغييرات جوهرية على الكنيسة - وصولاً إلى مرحلة القرن العشرين، يلاحظ ترابطاً وثيقاً بين جل المجالات الحياتية (الدين، السياسة، الإجتماع، الإقتصاد، الثقافة...) وأوروبا، كما يسجل شبه اتفاق بين كل هذه المجالات قديماً يخلص الموقف من الشرق عامة والإسلام خاصة.

من هنا يصبح من الصعب التمييز بين هذه الحقول المعرفية (الدين، والفكر، والسياسة...) في ما يخص موقفها من الإسلام والمسلمين. ورغم أن هذا التداخل لا يعدو طبيعياً، فإن للكنيسة دوراً رئيسياً في ذلك، خاصة وأنها كانت تحكم قبضتها على كافة هذه المجالات الحياتية، خدمة لأغراضها الخاصة.

إن الموقف المسيحي من الإسلام - خاصة قبل المجمع الفاتيكاني الثاني (1962 - 1965) - لم يتغير كثيراً وإن اصطلح أحيانا بمواقف إيديولوجية مغايرة، إذ حافظ على فهمه (تفسيره) غير الموضوعي والرافض للإسلام\*، إلا أنه بحلول القرن التاسع عشر ميلادي وبروز الدعوات إلى استقلالية القرار الكنسي، وهو ما يبرهن عن وعي هذه المؤسسة بضرورة القيام بدورها الديني (العقدي) واستقلالها عن المؤسسة المدنية (أو السياسية). كان الهدف من هذا الإصلاح الكنسي إبراز حيادها عن كافة المؤسسات السياسية وبالتالي استقطابها لكل فئات المجتمع، وكل الناس بدون استثناء، من أجل نشر العقيدة المسيحية (الكاثوليكية) وسط أكبر عدد ممكن من أبناء الأسرة البشرية.

حوار بين الديانتين و دفع علاقات الأخوة، بين المسيحيين والمسلمين داعية إلى ضرورة تناسي أخطاء الماضي والسعي إلى العيش المشترك الذي أصبحت تملئه الظروف الراهنة.

كل هذه الوثائق إلى جانب عديد النصوص الإسلامية، وخاصة القرآنية والسنية، لعبت دوراً هاماً في تقريب وجهات نظر المسيحيين والمسلمين، خاصة وأنها شجعت على إقامة

## الدراسات:

- 1- ساد الاعتقاد إبان فترة القرون الوسطى، وخلال القسم الأول من عصر النهضة في أوروبا المسيحية، بأن الإسلام دين شيطاني رجيم سماته النفاق والتجديف والفضوض، انظر في هذا الإطار:
- Norman Daniel; the Arabs and Medieval Europe (London; Longmans, Green and. Co, 1975).
- Islam and the West, the Making of an image (Edinburgh. University Press. 1960)
- 2- رهبانية أسسها القديس "عبد الأحد" (1170 - 1221م) في تولوز سنة 1206م، أطلق عليها اسم "الإخوة الوعاظ"، كانوا أرباب التعليم القسسي واللاهوتي في القرون الوسطى، أدرك عبد الأحد أن نجاح الوعاظ يكمن في تقصمهم، وأن مقومهم الفعلي هو الدواء للفعال الوحيد، لمجابهة البدع واستئصالها، وتدريب الناس على الأخلاق السليمة يقوم برنامجهم النظامي على السفر مشياً، وعلى التبشير بكلمة الحق الإنجيلية وفي 1216م وافق البابا نفسه على رهبانية "الإخوة الوعاظ"، ماتخذوا قوانين القديس أوغسطينس (انظر: الأب جان كهي، تاريخ الكنيسة أشرف على الترجمة الأب أيوب زكي الفونسيسكاني)، دار العقوق بيروت، ط 1: ص، 197، 198
- 3- رهبانية أسسها القديس "فرسيس الأسيري" (1182 - 1226م)، يصادف، شملت إرسالياتهم التبشيرية والتشعرية في الشرق (انظر نفس المجمع، ص، 197، 198) التي تعتقد أنها تحرس الأراضي المقدسة في الشرق، شملت إرسالياتهم التبشيرية والتشعرية في الشرق (انظر نفس المجمع، ص، 197، 198)
- 4- اعتنت هذه المدارس خاصة بتعليم اللغة العربية للأدباء، وكل المشردين المتجهين للبلاد العربية الإسلامية، وفي هذا الإطار أيضاً ترجمت العلوم الإسلامية والقرآن إلى اللاتينية وعديد اللغات الأخرى.
- 5- لعب المشردين دوراً هاماً في بسط العلوم الإسلامية على ملك افونس بنسنة للمسيحيين عامة والأباء الكاثوليك خاصة
- 6- انظر هاتيمان (لودويج)، المسيحية والإسلام - دراسة لموجهات انفلتها، بروموس فيولاج، مسند، ط 1، 2002، ألمانيا (عبر شبكة الأنترنت، الموقع <http://www.aljazeera.com/books>)
- 7- يقول الأب غاني هاشم البولسي "يحمل هذا المجمع ثوره على رؤساء القرون السابعة، وانتعاسة دينية حضارية أعلتها الكنيسة الكاثوليكية، والباكتيكن عموماً" صدرت عن هذا المجمع مجموعة مناهضة من المعادن والقوانين التي تشكل قاعدة التحد في الكنيسة (انظر، الأب غاني هاشم البولسي، المجمع الفاتيكاني الثاني (دسائير - قرارات - بيانات)، معهد القديس بولس للفلسفة واللاهوت، حريصا، أشرف على الترجمة عن الأصل اللاتيني، الأب جنا الفاخوري، منشورات المكتبة البولسية، بيروت، لبنان، ط 1، 1992، ص، 14.
- 8- من الوجهة الإسلامية
- 9- مثلاً عن جريدة "الشرق الأوسط" بتاريخ 21 جمادى الثاني 1420هـ.
- 10- لذلك سيطر عامة المتقنين (غير الأكاديميين) يحملون تحيلاً على الإسلام مستعدياً خاصة من أساطير القرون الوسطى عن هذا الدين.
- 11- انظر البوث (جوراسي) الإسلامية في الفكر الأوروبي، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص، 43-44.
- 12- مع العلم أن هذه النظرة، تمثل قاسماً مشتركاً بين عامة المسيحيين والمسلمين إذ كلاهما يجعل تحيلاً عن عقيدة الآخر
- 13- أركون (محمد)، إعادة على الإسلام، ترجمة - صباح هياح، دار عطية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1997، بيروت، ص، 16
- 14- يذهب الكنيسي جورافسكي إلى أن المشكل المسيحي كان يتمحور حول إيجاد سد ديني مسيحي للإسلام ونسبه (عليه السلام) (انظر كتابه، الإسلام والمسيحية من التماس والتضام إلى الحوار والتفاهم، ترجمة - خلف محمد الحارث، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، سورية، 2000، ص، 67-68
- 15- تتكون من ترجمة "روبرت كيتوني" لقرآن تحت إشراف - بطرس الميجل - إلى اللغة اللاتينية وترجمة بعض الأحاديث النبوية بالإضافة إلى كتاب "للمعاني" عن حياة النبي محمد صلى الله عليه وسلم وكتاب "تحص العقيدة الإسلامية" الذي صنفه بطرس الميجل، وقد جمعت هذه الترجمات المذكورة بالإضافة إلى د بطرس فيما سمي بـ "المجموعة اللطيفية" أو - مثل كلوني وهي المجموعة التي صارت المصدر الرئيسي للمعلومات والمعطيات عن الدين الإسلامي بالمسرح لروبيين على مدى حصة سنة تقريباً (انظر الكنيسي جورافسكي، الإسلام والمسيحية، ص، 81-82.
- 16- هي المعاهدة التي وقّعها الكرسي الرسولي مع الزلزن الإيطالي آنذاك "موسوليني" وأصبح مقتضاهما الفاتيكانيان دولة مستقلة عن إيطاليها
- 17- انظر البريديوط إيلياس الحميل، اللاهوت البريديوط، دار صادر، بيروت، (الطبعة الكاثوليكية) 1933، ص، 12-11
- 18- من المعلوم أن المسلمين يصنعون عبد مسيحي القرون الوسطى بالورطة، والورطة عندهم هي البدعة في الدين (انظر نفس المرجح، ص، 14)
- 19- جورافسكي (الكنيسي)، الإسلام والمسيحية ص 142
- 20- لمزيد التعمق انظر - دور "لويس ماسينيون" في هذا الإطار
- 21- وإن كان ليس من الناحية التاريخية، بل من حيث التبعية الإيمانية لإبراهيم، الأمر الذي يجعل إيمانه الوحيد، يحدّث ويستند إليه بطبيعة حار

الإيمان الإسلامي وهو ما ينطبق أيضاً على المسيحية. (انظر الكنيسي جورافسكي، الإسلام والمسيحية ص 141)

## النص الوصفي

ج.م. آدام / أ.ب. جان  
ترجمة خديجة زعتر

جيدا . وليكن الحوار عندك نتيجة متوقعة تتوج تحضيراتك، ادخل مباشرة في الحدث وتناول موضوعك من الوسط تارة، ومن النهاية تارة أخرى، وأخيرا حاول أن تتجنب التكرار بتنوع مستويات التعبير.

يستطيع أي قارئ، بشكل عفوي، وهو مدغم في هذا الشأن بالبلاغة القلبية وبنعوسات إشتاتة مدسبة، أن يميز الحوار / المعادلة من السرد ومن الوصف . كما فعل باراك (Barak) من خلال شخصيته القصصية . وإذا ما رجعا إلى البحوث الطرية التي درست مختلف أشكال نصية النص Textualite نلاحظ أنه أصبح بحوزة اليوم، العديد من نتائج الأبحاث حول السرد، كما أن المقاربات حول الحوار تعددت منذ سنتين طويلة بينما لم يحظ الوصف بالدراسة الكافية



ينصح دارتز (d'Arthez)

لوسيان دي روبنبري (Lucien de Rubempre) \* ، في الأوهام الضائعة (1) بهذه العبارة : إذ أردت ألا تكون مقددا لوالتر سكوت (Walter Scott)، فينبغي أن تبدع طريقة مختلفة، فتكون بذلك قد اهتمت به، تبدأ مثله بحوار طويل تعرض من خلاله شخصياتك، وبعد تحاورها، افسح المجال للوصف والحدث، إن هذه المخالفة التي هي ضرورية لكل عمل درامي، تأتي في الأخير، اقرب المسألة ، فاستبدل هذه الأحاديث المطولة - الرائعة عند سكوت والباهمة عندك - وصفا تستحيب له لغتنا

هذا ما أشار إليه، منذ عشرات السنين كل من غريماس (A.J. Greimas) وكورتيس (J. Courtes) في الجزء الأول من مؤلفيهما المعجم القياسي لنظرية اللغة (2) .i.e Dictionnaire raisonne de la theorie du langage كذلك نعني بالوصف، على مستوى البناء الخطابي، المتخالية الوافعية (Sequence de surface) المقابلة للحوار والسرد واللوحه - مسلمين صمتيا بأن صفاتها الشكلية تسمح بإخضاعها للتجليل الوصفي، والوصف في هذه الحالة، ينبغي أن يؤخذ على أنه تسمية مؤقتة لشيء يحتاج تحديدا.

طرحت الوحدات الخطابية (3) هذه الفكرة من جديد. لقد اعترف النقد الأدبي، منذ زمن بعيد بطريقة حدسية بوجود مثل هذه الوحدات الخطابية، حين فرق مثلا بين الحوار والوصف والحكي. والخطاب الحر غير المباشر ... وحسب معلوماتنا لم يبدل أي جهد تنظيري لإعطاء هذه الوحدات تعريفات مناسبة، ووضعها في الإطار العام لوصف الخطاب.

في هذه الأثناء، ظهرت مجلات وبعض المطبوعات لعدد من الباحثين - نخص بالذكر منها أبحاث فيليب أمون (Philippe Hamon) لتثري جميعا المقاربة الأدبية لما هو وصفي، هذا ما يظهر من خلال مقال بعنوان "وصف" في المجلد

نظر شعرية مسائل عديدة متعلقة بالعملية النصية (كوصف الأحداث وعملية المجاز واختيار مستويات نصية مختلفة) ومن ثم تنقصها ثانية من وجهة نظر لسانية.

أما الباب الثاني من البحث، وبعد تجريده من العلاقة بين المتتاليات الوصفية، والسرد الذي تنضوي تحته وبعد تخليه عن الحقل الوحيد للخطاب الأدبي، فإنه يقبني على تعميم مزدوج من حيث انفتاحه على خطابات غير أدبية (الإشهارية والصحفية وغيرها...) وعلى أجناس وصفية أخرى (كالبيوتريه ووصف الأحداث المثيرة أساساً).

ومن منظور آخر مكمل لمقاربة الشعرية التاريخية التي اعتمدنا عليها في الباب الأول، لرتانيا أن نحدد خصائص عملية التتالي الوصفي

ولمّا كان مفهوم النص الوصفي "فضفاضاً" وغير دقيق، فإنه من المحتمل أن يؤدي إلى تجانس شكل ما واستقلاله على حساب دقيقته في الحركة النصية السردية أو التفسيرية أو البرهانية، التي لا يوجد معناه إلا داخلها وإذا كنا قد ارتأينا قبل كل شيء إبراز الأنظمة القياسية اللغوية (كالعبارات الوصفية) ووضعها على شكل متتاليات فإنه أصبح ممكناً، بل بإمكان هذا التحديد أن يضع أيدينا على دقائق بعض عمليات النص المحددة في الباب الأول من الدراسة.

إنّ من شأن الفصل الأول إذن أن يحدد، وبإيجاز، الزاوية التي تسمح للسانيات الوصفية من خلالها، بتناول عملية الوضع الوصفي للنص.

سينطلق الفصل التالي من تحقيق التتابع الأول للعبارات للتأكيد على حرية التمثيل.

وبعد تعريف لعملية التتالي الوصفي (الفصل الثالث) سنركز على الحالة الخاصة لوصف الوقائع (الفصل الرابع) التي كثيراً ما يختلط فيها السرد بالوصف

أما الباب الثالث الذي خصص للتميمات فهو ذو وظيفة تعليمية مزدوجة، لأنه، من ناحية أولى، يسمح للقارئ بالتأكد من فهمه للافتراحات النظرية الواردة في البابين السابقين، كما يسمح، من ناحية ثانية، بإدخال ممارسات للقراءة/ الكتابة تختلف عن التمرينات المدرسية

الثاني من قاموس غريماس وكورتيس (4)، معزو إلى آمون، حيث يعرف هذا الأخير موضوعنا على النحو الآتي "[...] وحدة نصية تتحكم فيها عمليات يغلب عليها طابع ترتابي وتصنفي واستبدالي. إن الوصف يكون عموماً موجهاً نحو أو عن طريق المجمال والمشتراك اللفظي (المفردات الشاملة) أو المتغير الدلالي جاعلاً منها الحد الجامع المانع المؤلف والتاليغي...]. حدا ذا وظيفة استشرافية أو ارتدادية، حاضراً أو مفترضاً في التشكل التعبيري واللفظي

وضع آمون، منذ أبحاثه في سنة 1972\* قواعد دراسية تاريخية وسيميائية للنص الوصفي. ويتمثل عملنا التالي في مقارنة أكثر منهجية لتاريخ شكل ما، كوصف الطبيعة، ولكيفية العمل اللساني لمثل هذه المتتاليات في آن واحد، على أن نضيف إلى هاتين المقاربتين المتكاملتين مهجلاً تعليمياً مبتدعاً نوعاً ما

ارتأينا أن نتخذ، في الباب الأول من بحث، اتجاهها شعرياً وتاريخياً، ونتغادى حدود المقاربة الداخلية حداً والشكلية. يبقى علينا الاهتمام بتاريخ مختلف الأشكال الوصفية، في تطبيقاتها الثقافية المكثفة (من أشعار الوصف تشكيلي ورسم خرائط...) غير أن هذا الأمر يتجاوز حدود كفاءتنا وحدود مشروعنا، ولهذا السبب ركّزنا اهتمامنا على أوصاف الطبيعة وحدها وتجليها في الجنس الروائي.

لاحظنا، بصفتنا سيميائيين، أن القصص لا يمكن أن تستغني عن حد أدنى من الديكور ومن الشخصيات، لأن الأحداث (سلسلة زمنية للسرد) تحتاج فضاء (سلسلة فضاءات ستلت انتباهنا)، وبعبارة أخرى يبدو أن للوصف وظيفة أساسية في التمكين من القص مع ضمان حركيته المرجعية، ومن زاوية سيروية الأحداث يبدو الوصف وكأنه مجال أقل إعلالاً دلاليًا؛ السرد يعطي النبذة كما يرى فليب بونيفيس (5) (Philippe Bonnefis) مثلاً،

سنرى أن الوصف في الحكى يفيد السرد بقدر ما يستفيد هو منه أيضاً.

وبصفتنا مؤرخين لشكل معين، سنتتبع تطور مختلف الوظائف التي أعطاهما الكتاب للوصف، ولهذا سنستند إلى سياق ملاحظاتهم النظرية بقدر ما نستند إلى إبداعاتهم الأدبية في هذا المجال. كما سنتناول من وجهة

التقليدية، سواء أكانت في المعامد والثانويات أم في حصص أساليب التعبير التي تقدمها الجامعة.

## الباب الأول

### شعرية تاريخية وصف المناظر الطبيعية

لقد ارتأينا أن نتطرق إلى الوصف من وجهة نظر تاريخية، معتمدين على دراسة مختلف المواقف الوصفية لمؤلفي تلك النصوص، التي تعرف بالنصوص الأدبية. وحتى نحيط بجوانب موضوع الدراسة، قصروا، عن قصد، التحليل على الأوصاف "الطوبوغرافية".

انطلق هذا التاريخ للشكل الوصفي من مقال نشره بيير لاروس في لاروس القرن 19: "إن الوصف، حسب بعض المعاصرين، ما هو إلا صورة طليق الأصل وصورة فوتوغرافية للشئ الموصوف؛ أما حسب بعض القدامى (ومن هذا حذوهم من المحدثين) فالوصف، كما ذكر ذلك بوفون (Buffon)، هو الطبيعة المزينة، أي، عبارة أوامج كانت تقترب من الحقيقة، فهي ليست بواقعية، ولا هي بوضوح عن المعنى، وليس الوصف الأدبي الطبيعة المزينة مطلقا، وإنما هو الطبيعة كما تراها النفس المتميزة في جو معين، وفق أفكارها وأحاسيسها، والطبيعة وإن أعيدت صياغتها بدقة من حيث تفاصيلها وذلك طبقا لروح الشاعر وإحساسه لحظة مشاهدته لها. إن بيير لاروس يلمح في مستهل هذا النص إلى المذهب الواقعي، الذي سنطلق عليه اسم "الوصف التمثيلي" (Representatif) (الصورة الشمسية للشئ الموصوف) وأوضح أن مؤلف القاموس لا يقاسم بوفون (Buffon) الحشيشات النظرية بما أنه يعيب عليه كونه لم يهتم بالآثار الجمالية المتوخاة، كما أنه لم يهتم بالتعبير عن وجهة نظر خاصة.

هذا هو الانتقاد الموجه لانحسار المعنى في عبارة "إن الوصف ما هو إلا صورة طليق الأصل" والتصويب اللاحق ("... الطبيعة وإن أعيدت صياغتها بدقة...") فإنها تكون معدلة طبقا لروح [...].

بعد ذلك، يتخذ الموقف الأدبي الحرفي ووصفه التحسيني (الزخرفي) (الفصل الأول) حيث نجد المؤلف: 1. ينوه بضرورة البحث الجمالي ("...") الطبيعية

المزينة [...] وهي عبارة: وكانت تقترب من الحقيقة [...].

2. يأسف لغياب وجهة نظر شخصية [...] إنها الطبيعة كما تراها نفس الكاتب [...].

وفي الأخير، يظهر نوع ثالث من الوصف، وهو الوصف التعبيري (الفصل الثاني) الذي يناضل من أجله المؤلف قائلا إنه تعبير خاص "طبقا لروح الشاعر"، يعكس رؤية شخص غير شائع ("نفس متميزة").

سنقف على مختلف هذه الحالات الوصفية متتبعين تطورها التاريخي، وستلج بادئ ذي بدء على أنه:

1. من الإجحاف أن نؤرخ لفنية كتابة ما على أساس تتابع خطي، لأنه قد توجد في النص ذاته، كما سنرى أشكالاً مختلفة من الوصف حاضرة معا، ويجدر أن نضيف إلى تصنيف ب. لاروس، الوصف التوليدي كما سيظهره ما يسمى بالرواية الجديدة (الفصل الرابع).

يمكن أن هذا التصنيف ينم عن أدبية الجنس الأدبي، ولا يمكن أن يلقي (إمرا وهو أن لكل أديب أن يستعمل الأساليب العامة التي ستكون محط المناقشة تبعاً لمشروعه الشخصي في الكتابة).

## الفصل الأول

### الوصف التحسيني (الزخرفي)

#### Description ornementale

ينبغي البحث عن نشأة الوصف التحسيني في الأدب الإغريقي اللاتيني، ولا سيما في الملحمة [...] ودراسة الوصف في الملاحم الإغريقية، يتبين لنا، في هذه الملاحم، أن معظمه يقوم على موضوعات تؤكد طابعها الزخرفي وجماليها الفاخرة (6).

ومن وجهة نظر الإبداع، فإن هذه الأوصاف تتميز بتأثير تكرار دلالي ثابت (Isotopic) (حرصا على المثالية الجمالية) وتأثير تكرار دلالي متغير (للجوء إلى محاكاة الصور) (Mimessis Pictural)، والدليل على ذلك الوصف الشهير لدرج أسخيلوس الذي نورد منه هذا المقطع المعبر (7):

"... يلقي في النار، بالبرونز الصلب والقصدير



الرائعة الجميلة "الجميل" لتؤكد الأمر نفسه .

ويستمر تقليد الوصف الملحمي في الرواية :

Les Ethiopiques d'hehodore, Daphnis et Chloe de Longus, les aventures de Leucippe et de Clitophon d'Achille Tatius. .

إذ لازالت تولي اهتماما كبيرا بالأوصاف التحسينية، وإن لم تتذكر الوصف التوثيقي وخاصة ماتعلق منه بالمناظر الطبيعية (8)، تعرض تلك الأوصاف التحسينية المنظر الطبيعي وكأنه مكان مثالي بالإستناد إلى مكان تصويري Un Pictural locus (9) ونورد ههنا مثالين مقتطفين أولهما من :

Les aventures de Leucippe et de Clitophon (p875/876)

وثانيهما من Daphis et chloe (P796).

2- كنت إذن أدور حول المدينة، والاحظ على الخصوص النخلة زرعت تلك الرياض المكسوة زهورا بانتظام بلحج كتبت الأوراق، منها النرجس والورد والرباحين... ويتوسط مرج اللوحة جدول يتفجر من الأرض فائثرا من ناحية لينساب فوق الأشجار الملتفة من ناحية أخرى [...].

3- "إليسيوس Lesbos، توجد مدينة ميتيلين Mytilene، مدينة كبيرة جميلة، تتخللها قنوات بلج عبرها البحر، وتزينها جسور من الحجارة البيضاء المصقولة. وكأننا نرى جزيرة لا مدينة، على بعد مائتي غلوات تقريبا من مدينة ميتيلين هذه، تقع أرض رجل غني، وبأهلها من منظر رائع : تلال ملأى بالصيد، سهول خضبة تزدان بالقمح، وفي الأسفل يخفق البحر فوق شاطئ ممتد من الرمال الناعمة.

ولإبراك تكرار مثل هذا الوصف، ينبغي معرفة تأثير النماذج البلاغية التقليدية على الكتاب، إذ إن التقليد البلاغي القديم قد كون لذاته، حسب رأي كيورتوس (E.R.Curtius) (10)، رصيذا من الأمكنة المشتركة (Loci communis) يمكن أن يوظفها الخطباء ورجال القضاء والبلغايون ؛ ويجب فهم كلمة Locus (المكان) على أنها تعني الرصيد الموضوعاتي من المستندات اللازمة للموضوع. أما عن الصفة المشتركة (Communis) فهي

والذهب الثمين والغضة، ثم يضع على الطاولة سندانه الكبير ويمسك بإحدى يديه مطرقة قوية ويبيده الأخرى كلايته

يصنع في البداية نرعا كبيرا ومثينا ويلويه من كل جوانبه ثم يضع حوله حاشية ثلاثية، حاشية لماعة ذات بريق أحاد، يصلها بجميلة سيق فضية يتكون الدرع في حد ذاته من خمس صفائح .. يزخرفه بمواد عديدة أبدعتها فكرة عالمه الماهرة، ويرسم أيضا مدينتين للبشر، نرى في إحدهما حفل زفاف ومأدبة كبيرة. وموكب زفاف اعتاد العرائس خارج منازلهم، على ضوء مشتعل، يحدهن غناء الزفاف المتصاعد من حناجر المحتفلين، وتحت أنغام المزامير والقيثار، يدور الراقصون الشبان حول أنفسهم، وتقف النساء مبتهجات، كل واحدة أمام عتبة منزلها [...].

ثم نرى حول المدينة الثانية معسكرين يهما جنود مدججون بالأسلحة اللماعة، إنهم حاليا مترددون ؛ إبهاجمون ويغربون كل شيء، أم يفارضون ويتقاسمون ثروات المدينة التي يطعمون فيها؟ غير أن الخصاصيريين يرفضون أي اتفاق ويشلحون خفية لنصلي كمين للأعداء ينتصيون فوق الأسوار، تاركين وراءهم أطفالهم ونساءهم وكل من أقعدتهم الشيوخة، وهم أنفسهم ذاهبون لمرافقة أريس وباياس أثينا المذهيين والمرتدين ملايس مذهين والمدججين بالأسلحة، عظيمين ورائعين بأوزين كما هو شأن الآلهة، وإذ يبدو الرجال من حولهم كالأقزام وعند وصول الجنود المكسوين بالنحاس اللامع، إلى المكان المحدد للكمين، بالقرب من نهر، تزاداه القطعان للارترواء، احتموا تاركين بعيدا عنهم، مراقبين لترصد الأعداء [...].

وفي هذا الوصف الذي سيعبد مثالا تاريخيا، نلاحظ بوضوح محاكاة الرسوم Mimesis Picturale ويظهر فيها في شكل "مزوج السرد"، وصف عملية صنع الدرع وبت الروح في مشهد مرسوم على هذا الدرع، ونلمس لجوءا مستمرا إلى بلاغة الجمال Rhetorique de l'esthetique والتفضيلي (Superlatif) ويتضح ذلك من خلال الإشارة إلى نوعية المعادن المستعملة (الذهب الثمين، الغضة كما يتضح من خلال تقييم العمل المنجز لفكرة عالمية ومقتنة، ومن خلال تقسيم تشكيلاته، كما تتراكم النعوت المانحة (اللامعة

بتجاوز النصوص الملحمية إلى النصوص التاريخية متخذاً شكل (Prosographie) وهو وصف جسماني لكائنات حية، وشكل طوبوغرافي (Topographie) وهو وصف ما كان جامداً. ويمقتضى تطور تاريخي معقد، لن تفصل فيه، احتكرت القرون الوسطى وما بعدها حتى القرن 17 في النصوص الروائية البطولية - الظرفية (Honoré d'Urfé, la calprénède, Melle de scudery) على التقاليد البلاغي القديم. واتخذ هذا الإثر شكل Topoi (صور جاهزة وأشكال تفكير أو تعبير) "قولب" الكتابة الملحمية والروائية إذ أسس لنظرية الأشكال الأدبية (11).

وينبغي هنا أن نشير إلى أن داخل مضمون ثقافي لم تتضح فيه بعد المفاهيم التالية: المؤلف - الأصالة - الملكية، بوصفها أفكاراً أدبية بالمعنى الذي ينسبه لها Adrian Marnon (12) لذلك كان على المؤلف إذن، أن يقدم نفسه "بتواضع وتحفظ"، مع بقائه مخلصاً وفيما لتناول جانباً النصوص المتعارف عليها، ومن ثم أصبح إتقاف الوصف يعني في الواقع، القدرة على الاستجابة لألق التمثل مؤسس بشكل محكم (13).

ومن بين المعطيات الجاهزة الملزمة، يوجد المنتزه Le locus amoenus Le lieu de plaisance، كما يوضح ذلك موقف البلاغي ليباريوس (Libarius) حين قال، وهو يحذو حذو الوصف القديم المذكور آنفاً: "[...] إن ما يمتعنا هو تلك الجداول والمزارع والحدائق، والنسيم العليل والأزهار وتغريد الطيور".

كما يشهد النص التالي على إخلاص أوتوري دورفي (Honoré d'Urfé) للوصف القديم إذ كان نصه هذا في وصفه لبلاد اللينبون. Lignon، في مؤلفه L'Astreé، صدى للوصف التقليدي القديم.

3 - بالقرب من مدينة ليون القديمة، ومن الجهة الغربية، تقع منطقة Forez التي تتمتع بكل ما ندر في باقي بلاد الغول، بالرغم من صغر مساحتها، ولأنها تنقسم إلى سهول وجبال جملها خصب ومعتدل المناخ، فإن التربة فيها قادرة على إنتاج كل ما يشتهي الفلاح [...] تتناسب الجداول العديدة، في أماكن مختلفة، لتبيل السهل بعوامها الصافية [...] غير أن من أجملها جدول اللينبون الذي يتدفق مثقناً عبر ذلك السهل، تمتاز ضفافه بظلال رطبة

تعني العمومية Generalite والشمول وبقاء هذه المستندات.

إن الاستخدام المستمر لهذه الأمكنة المشتركة، قدمه لوضع دراسات حول المستندات Traite de topiques التي سمحت عن طريق إجراءات التحويل باستعمال هذه المستندات النمطية في حالات خاصة، وحين توفرت الشروط من، تخطيط واستخدام مستمر وإمكانية الاستعمال، أمكن عندئذ تكوين "نماذج" للتفكير والتعبير: "[...] إن المعرفة الجيدة بأجزاء البلاغة الدالة على الأساليب الخاصة بوصف المنظر الطبيعي هي أمر مهم إذن، وما نعتز عليه في النشأة الأولى، هو الخطاب القضائي ولقد ميزت نظرية البرهان، منذ أرسطو، بين الأدلة الجاهزة الموجودة من كل ترتيب (أي تلك التي يجدها الخطيب جاهزة كالقوانين والشهود والعقود والاعتراقات والقسم وغيرها وما عليه إلا استعمالها كما هي) وبين الأدلة المصطنعة التي ينبغي للخطيب أن يبتدعها بنفسه [...] فيعتمد في ذلك على الجاهزة القديمة وما تتضمنه من مقولات عامة أو أمثال مبدعة (Loci inventionis) بعضها خاص بالأشياء والبعض الآخر خاص بالأشخاص، فما يتعلق بالأشخاص يتمثل في البحث عن أصلهم ووطنهم وجنسهم وأعمارهم وترتيبهم وما إلى ذلك: أما ما يتعلق بالأشياء (Argumenta a re) فيكون إجابة عن الأسئلة التالية: أين؟ متى؟ كيف؟ ولهم جوا.

إن تقسيم هذه المتعلقة أمر معقد جداً، ولكن ما يهمننا نحن هو فقط معرفة ما يناسب السؤال أين؟ هو الظرف الزمني Argumentum a tempore. الأول (أين؟) يهدف إلى إقامة براهين على طبيعة المكان الذي وقع فيه الحدث، هل كان مكاناً جبلياً أم مكاناً مسطحاً؟ بريا أم بحرياً. مزروعاً أم لا؟ مأهولاً بالناس أم لا؟ أما الثاني (متى؟) فهو يقابل الأول تماماً، ويهدف إلى تحديد زمن الحدث، في أي فصل من فصول السنة، وفي أي ساعة من النهار؟

وبما أن بلاغة المدح (L'eloquence épideictique) هي التي أقيمت مقام كل من البلاغة القضائية والسياسية، فإن الوصف المنتج للمدح (مدح الأمكنة والأبنية)، المهتم إذن بالتزيين والمفتن فيه، وهو الذي فرض وجوده

الموسيقية...). كما أن معظم الجزر، التي مر بها السندباد البحري في أثناء أسفاره متشابهة، وجزيرة الرحلة الأولى والرحلة الخامسة وصفتا بالشكل النموذجي الذي وود في وصف جزيرة الرحلة الثانية:

5 - [...] ألقنا المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار، يانعة الثمار، مفتحة الأزهار، متورمة الأطيار، صافية الأنهار [...] طلعت إلى الجزيرة مع جملة من طلع، وجلست على عين ماء صاف بين الأشجار، وكان معي شيء من المأكّل فجلست في هذا المكان أكل ما قسم الله لي، وقد طاب النسيم بذلك المكان، وصفا لي الوقت فأخذتني سنة من النوم فارتحت في ذلك المكان، واستقرت في النوم، وتلذذت بذلك النسيم الطيب والروائح الزكية(15)

إن مثل هذه الأماكن الساحرة تؤكد طبعاً سرد الرحلات، لكنه ينبغي التنبيه إلى الاستخدام الدائم للمتنزه في حكاية يطلى عليها السرد ويقل فيها الوصف، ولا ينبغي من أنه يمكن اعتبار هذا الأمر كأحد أقدم تجليات الخطاب البلاغي، والتساؤل عما إذا كان من الجائز هذه تأثيراً من الأوبسيس.

إن هذا المثال الذي نادر ما يذكر، يدل بالخصوص على أنه بالرغم من طغيان المحور التعاقبي التاريخي للأحداث على السجوية - بوصفها نظرية للسرد - فإنها تقبل بمحور آخر مظهري ودائم والمكون من سلسلة عاتمة من أشكال الوصف (16). على كل، حافظ هذا الوصف، منذ زمن بعيد، على وضع خاص، تمثل ظهوره في نصوص مختلف الأنواع والطبوع وقد تجلى هذا الأمر بشكل غريب على صعيد الموضوعات، وكمثال على ذلك نشير إلى وصف الحديقة في الرسالة الحادية عشرة من الجزء الرابع من أوليفر الجديدة (La nouvelle héliose):

" عندما دخلت ذلك البستان المزعوم أنعشني إحساس بالرطوبة، بعثت إلى خيالي بالقرن الذي بعثت به إلى جورجي ظلال غامضة، وخضرة حية متحركة، وأزهار متناثرة في كل اتجاه، وخزير العياء الجارية، وتغريد ألف طائر لكنني اعتقدت، في الوقت ذاته أنني كنت أرى المكان الأكثر إباحاشاً والأكثر عزلة في الطبيعة، وبدا لي أنني أول مخلوق يلج هذا إلا، كنت مشدوهاً متأثراً، مسلوب العقل من مشهد غير متوقع، وقفت برهة دون حراك من

متعة جداً، تبعد عن النفس الضجر، وتدويه أصداء الأصوات المنبعثة من حناجر مختلف الطيور التي تعج بها الحقول المسبّحة المجاورة، وينابيعها البالغة البرودة والصفاء، تدعو للشرب من كان يشكو ظمأً."

إن وصف الطبيعة نشأ من المسندات إليها Topiques المتعلقة بالخطاب القضائي وخطاب المدح، وقد غزا الأدب عبر المتنزه Locus amoenus. حدث هذا الأمر منذ فيرجيل (Virgile) و اعتماداً على مثال سابق لدى هوميروس (Homère) فإن تعديل الخطاب يبين أنه يمكن لمضمونه ألا يتغير على السياق الذي يوضع فيه.

ويشرح رولان بارت (Barthes) (14):

إن المنظر الطبيعي منفصل عن المكان، لأن وظيفته تتمثل في تكوين علامة كونية خاصة بالطبيعة، إذ المنظر الطبيعي هو علامة ثقافية للطبيعة"

ويمكن أن نعد مثلاً هوميروس من هذا النوع أصلاً للخطاب:

(4) وحين بلغ هيرميس (Hermès) الجزيرة، في آخر العالم، خرج مشياً من البحر البينفسجي ووصل إلى الجحيم اتجه نحو المغارة الكبيرة التي اتخذها إلهة الغابات ذات الفصل المشبوكة، مسكناً لها. وجد الإله بالقرب من موقدها حيث تلتهب نار كبيرة تنبعث منها رائحة الأرز الزافر، وأدخنة السندروس فتعطر الجزيرة كلها. ولقد نبئت حول المغارة أحواش كثيفة من حور وسرو عطر، تاروي إليها الطيور الضخمة واليوم والصقور والغربان الصاخبة، وعلى حافة التلة، تبسط كرمة قوية أفنانها المزدانة بالعناقيد، وتصطف أربعة ينابيع متجاورة تنصب مياهها الصافية المتموجة عبر السهول الناعمة في كل اتجاه حيث ينضمر البقدونس وزهر البنفسج. وما من إله يدنو من الأماكن إلا يقع أسير جمالها الساحر."

إن التأثير الشديد للطوبى Topos لا يتحصر في القرون الوسطى الأوروبية وإنما يتعداها، فحكاية كحكاية السندباد القديمة جداً والتي أجمعت فيما بعد في ألف ليلة وليلة، تشتمل هي أيضاً على بعض من الوصف النموذجي ومنذ بدايتها وانطلاقاً من العقار الذي اكتشفه السندباد البري، تلمس هذا الوصف المعهود حين توصف تلك الأماكن الفردوسية (نسيم عذب، تناغم الأصوات والآلات

تغيب طبعاً وظيفة الإيهام التمثيلي في مثل هذا الوصف ، وإن بقيت له الوظيفة الجمالية. وقد أشار بارت إلى هذا الأمر: [...] لقد كان للوصف منذ زمن بعيد، وظيفة جمالية. [...] ويضيف اعتماداً على كيورتيس، أن الوصف ابتعد في زمن ما عن الواقع والمعقول، لذا ورد وصف شجر الزيتون ووصف الأسود في بلاد الجليل، وتسويغ هذا الأمر مرتبط بشروط النوع الوصفي لا بمعطيات المرجع Le référent. إن قواعد نوع الخطاب هي التي تملئ قواعده.

فرط تعجبي ثم صحت في حماسة عفوية -أه يا تينان! أه يا خوان قرنانز! يا جولي! إن منتهى العالم في متناول أيديكم<sup>9</sup>

لقد وجد رولانس (Roelens) (17) مثل هذا النموذج المؤثر في المحاورات الفلسفية أيضاً، بخاصة منها محاورات القرنين الثاني عشر والثامن عشر، حيث وظف المتنزه Locus Amoenus كنمط خلقي يساعد على إجراء مناقشة الأفكار (راجع L'héxameron rustique) (18).

## الإحالات:

\* دانيال دارتيز ولوسيان دي روبيروي شخصيتان في رواية الأوهام الضائعة للكاتب الفرنسي أونوري دي بالزاك (1799-1850) وقد ألف هذا الروائي ما يقارب خمسين رواية ومجموعه قصصه وتعد الأوهام الصائغة أمثول رواية (1817) (المترجمة).

- 1- Les illusions perdues.ed. Folio.p.227/228.
- 2- Greimas (Algirdas-Jules). Courtes, dictionnaire raisonne de la theorie du langage.vol.I.Paris Hachette.1979.p.93.
- 3- Unités discursives.p.407.
- 4- Greimas - Courtès, dictionnaire raisonne de la theorie du langage Vol.2.1986
- \*- Hamon (philippe) qu'est ce qu'une description ' in poetique n°12 Paris Seuil
- 1973 : un discours contraint, in poetique n° 16. Paris, le Seuil.
- 1975: Clausules, in poetique n°24. Paris, le Seuil
- 1981: introduction à l'analyse du descriptif,Paris, Hachette.
- 5- Bonnefis (Philippe) le descripteur melancolique, in la Description. coll. P.U.F, Lille. ed. Universitaires.1974.p:17.

\* اهتم بهذا الباب الأول الباحث أندريه بيتي جان بخاصة.

- 6- Debray- Genette R.La pierre descriptive, in Poétique, n°- 43, Paris. Le Seuil.1980.p:296.
- 7- Homère. L'Illiade. chant 18.p' 424/428.

9. يشير باحثين إلى أن الوصف المتعلق بالمناظر الطبيعية وبالمعدن والمعادن، موحد في الرواية الإنجليزية، كانه تمهيد لمشاة أدب الرحلات 1978 ص. 241

9. استخدام نمطه الرواية الحديثة مع بعض الاختلافات النسبية منها. 1. تنوع السمات المتمثلة في اللوحات طبعاً وفي المطابقات الويدية والإعلانات والقسيمات أيضاً 2. ضياع الوهان الجمالي 3. خلل موهبي، إذ غالباً ما يختار القارئ فيما إذا كان الوصف يصعد إعادة إنتاج موجود صوري أو أنه يصدد بناء موجه جديد

- 10- Curtius E.R. La litterature Européenne et le moyen- age.Paris P.U.F 1956.

\*\* مصطلح Topique يعني تقليدياً، موضوع البحث أو مجاله. استناداً إلى اشتقاقه من كلمة Topos اليونانية التي تعني "مكان"، ولكنها تعني في الأدب موضوعاً أو فكرة أساسية (المترجمة).

11. لهذا، نجد الحجج المتعلقة بالمرس وبالأشياء في أمدسة القرون الوسطى. كان بإمكان وصف الطبيعة الإزغاط أيضاً سطوية إدراج خطاب اندم، لأن الأساس في هذا النوع هو المدح، ومن بين الأشياء الحديثة بالمدح كذلك - الأماكن التي تجري فيها الأحداث، يستمتع أن تمدح جمال هذه

- الأماكن وتمدح خصدها وطيب هوائها Quintilien 3-7-27 ولقد طورت السفسطائية الجديدة على الخصوص، الوصف الذي مارسه على الطبيعة. Curtius 1956, p.238.
12. يتعلق الأمر بمجموعة من الأنظمة المبنية والمفتحة والمرببة والمناخية تصنف تحت مجموعات أصغر من نوع "الجنس" والموسيقى والحركة (Adrien Marino 1977)
13. راجع الفن الشعري لبوالو Boileau 1676 الذي لا يكون الوصف عنده إلا تصنيباً، ولا ينبغي له أن يخرج عن إطار السرد الملحمي.
- Barthes R. L'ancienne rhétorique in communications n 16 Paris le Seuil 1970 p 208
- 14.
15. ألف ليلة وليلة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1988، 3، 400
- Barthes R 1970, p.216-16
17. Roeleon M La description inaugurale dans le dialogue philosophique au 17 et 18 siècles, in littérature n 18, Paris Larousse 1975

La Mothe le vayer (françois) 1588/1672 l'hexameron rustique. 18



## الأبعاد الرمزية والفنية للتراث في الرواية العربية توظيف التراث في الرواية العربية الرواية التونسية الحديثة نموذجاً

### جلول عزونة

#### I. ما هو التراث؟ (1)

1- إن التراث، أي تراث هو ذاكرة الشعوب، وهو التاريخ في حالة سيروية، وهو الماضي الذي نحتاج إليه في حاضرتنا.

وهذا التعريف ينبع من طبيعة الأزمة الحضارية التي يعيشها مجتمعنا العربي الإسلامي وحالة التبعية للغرب. ونحن إذ نطرح مسألة التراث الآن وبشكل حاد أحياناً فذلك لأننا أمام حالة غزو حضاري ولأننا نريد أن نحافظ على ذواتنا، وأن نكون نحن ولنعترف من نكون بطريقة أفضل حتى يكون حوارنا مع الآخر انجع.

ولكن هذا التعريف "الدفاعي" المفروض علينا، قد يجب تجاوزه واقتراح تعريف أجد، فلا يمكن أن نقتصر في تعريفنا للتراث على ما يلي: "أن نأخذ من تركتنا التي تركها لنا آباؤنا لنرمم به ذواتنا الآن" (2).

بل يجب أن يكون للتعريف منحي أوسع وأشمل ونقديا بصفة أكثر جلاء. التراث هو الثقافة بمعناها الواسع في ثوابتها ومتحركاتها، ويكون من الخط الفادح الفصل بين النحن والتراث. فاهمية التراث تكمن في تنامي الوعي بالماضي والحاضر معا وعندئذ تصبح كل الجوانب مفيدة في التجربة بما فيها الجوانب السلبية لأنه لا يمكن أن يفصل ماضينا وتراثنا عن التجربة الإنسانية ككل وبالخصوص لا يمكن فصل التراث الإسلامي عن تراث البشرية (3).

نعم هناك تراث إنساني مستتب لا بد من استلهامه كما أن هناك جوانب كثيرة من تراثنا العربي الإسلامي تحتوي على جوانب سلبية لا بد من تجاوزها وغربلتها ونقدنا أي لا بد من تجاوز محاولات التوفيق والتلفيق والخروج من الحلقات المفرغة والخلط عند الفكر اليساري العربي

والقومي منه بالخصوص بين المنهج والمنهج المطبق وذلك عند محاولة إسقاط المناهج الغربية على المجتمع العربي الإسلامي من خلال صيرورة المجتمع الأوروبي. وعند التردد بين: كيف نحقق التراث أو كيف نعيد بناء التراث؟ وبين: كيف نشور ذلك التراث ونثور عليه؟ (4).

2 - ومع هذا نحن نؤكد على أهمية الذاكرة للفرد والمجموعة معا في تحديد درجة الذكاء أولا وفي تحديد الهوية ثانياً وفي القدرة على فرض الذات والتجاوز مع الآخر ثالثاً. وهذا العنصر الأخير - حسب رأينا - من أخطر التحديات التي يمكن أن تواجه الفرد أو المجموعة في الآن نفسه.

وانطلاقاً من كل ما ذكرنا لا بد ونحن نتناول محور الرواية العربية المعاصرة والتراث من وضع بعض النقاط على الحروف:

- أولاً، نحن ضد كل أنواع الإسقاطات التاريخية على واقعنا الحالي.

نعم يمكن كتابة روايات أو مسرحيات أو نصوص مستلهمة من التاريخ، وهذا مشاع منذ جرجي زيدان ورواياته وربما عند من جاء قبله أو بعده من كتاب (ملهم كرم...)، كما يمكن استعمال أطر تاريخية وأعلام قدامى لطرح إشكاليات معاصرة وهذا المنحى ظهر في أوروبا في ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين عند كتاب من أمثال Eco, Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre, Camus.

وعندنا في تونس لدى المسعدي وصلاح الدين بوجاه في مدونة الاعتراف والأسرار (5) وفرج الحور، وعز الدين المصني في مسرحياته العديدة (6) وفي نصوصه السردية (7) وإبراهيم الدروغثي وفي مصر، جمال الغيطاني..

غير أصلية ولا أصلية وإنما هي نظرة الآخر نبتنا منها ونزولا عند رغبته ويكون إنتاجنا لا لرغبة كامنة فينا ولا للتعبير عن ذاتنا كما نريد وكما يجب أن يكون بل لتلبية لرغبة الآخر واستجابة لطليات السوق وقيم الإستهلاك وقوانين العرض والطلب وتسويق منتوجنا في الخارج.

وكم رأينا في هذا الصدد من أفلام وكتب وقصص وروايات إلخ...

وإن كان هذا مرغوبا فيه في التسويق لإنتاجنا وللسياحة جلبا للعملة الصعبة وإحداثا لمواطن الشغل والرزق فإنه غير مرغوب فيه إبداعا وفي ميدان الرواية بالخصوص، لأن في ذلك الويال ولن يكون إبداعا إلا صدى باهتا لرغبة المتعة والإستهلاك لدى الآخر...

يظه مثل اللوحات التي كانت ترسمها فادية وهي نمعية بحة تبعها للدكاكين الذين يتعاطون السياحة حتى تكسب بعض المال لتستطيع مواصلة تعليمها، وهي لوحات لاتتطلب لإجهدا كثيرا ولا خيالا ولا إبداعا، بل هي خطوط وألوان تعميها بنفس الطريقة كل مرة فيها الشمس وكتبان الرمال والنباتات والتخل والجمال والشطوط. بينما تواصل بالتوازي تعلم فن الرسم في معهد الفنون الجميلة لتتقن الفن وتبدع حقا (9)

3- لكل هذا نقول إن التراث هو ما هو حي معنا وفيها، وهو فهم عصري متجاوز لما طرح من قبل، وهذا الفهم الجديد ينطلق من نظرة ديالكتيكية تتلاقى مع المعاصرة وما بعد المعاصرة وتتجاوز المفهوم الضيق للتراث وكيفية استغلاله في إبداعنا الروائي.

فالتراث ليس استحضارا للماضي ولا صبه دفعة واحدة في مجريات رواية ما، وإنما نحن نعتقد أن الروايات العربية، والتونسية منها بالخصوص، الموعلة في الحداثة والتجريب، لا التجريب البيقائي وإنما التجريب النابع من واقعنا وذواتنا (10) هي روايات توغلت التراث التوظيف الصحيح والعريق، لا التوظيف السطحي والفولكلوري. وهنا أريد أن اتخذ أربع روايات تونسية كنموذج لما قدمته من قناعات وتصورات فنية لكتابة الرواية العربية الحديثة وكيفية تعاملها مع التراث، وهذه الروايات الأربع منغرسه في واقع اليوم انخراسا وأحداثها تدور هذه الأيام أو بصورة ارتدادية إلى سنوات خلت قليلة، قد لا تتجاوز العقد

ونحن نقر بطرافة هذا التمثيل وبالإمكانات العديدة التي أتاحتها والمسالك الجديدة التي فتحتها وبالشخصية توظيف الأدب الشعبي من حكايات وأشعار وأمثال ونكت وطرائف وكذلك من أساطير، ولكننا نعتقد كذلك عكس ما ذهبنا إليه سابقا (8) أن هذا المنهج في كتابة الرواية أعطانا انطبعا. بعد الإنبهار الأول به وجدته القاطعة مع الإنبهار للغرب وأساليبه. بالتركاز وإعادة نفس الأساليب وبالتالي الإنغلاق على الذات والهروب من مشاكل الحاضر وإدارة الظهور لها والإنغماس في أمر ماضية ولزمنة غائبة وإشكاليات تجاوزها الزمن، وهي وإن تفسر كظاهرة طليعية أمام تردّي الواقع المعاش وتعميق التبعة في كل الميادين للغرب وتنامي شعور الإحباط لدى أمم بكاملها أمام زحف العولمة المفروضة عليها بدون أدنى مشاركة منها لا في تصورها ولا في ألياتها ولا في التمتع بإنجازاتها وتناقشها - إن تفسيرا هين وهو الإرتداد على الذات والبحث فيها عن جوانب ثقافية صلبة ومضية تكون ملاذا وسكينة، ولكن هذه الظاهرة قد تكون ذات أخطار عديدة على حاضر الإبداع ومستقبله، فقد تكون تدبجت به أجنة في ممرات غير نافذة (في زنقة) وقد تكون قدمت لنا ولا تزال تقدم حلولاً إبداعية، براهة ولكن إلى حين، وإبداعا يشجع ذواتنا وضاه عن أنفسنا ولكنه قد يكون كنوع من للمخدرات تديم غيبوبتنا عن أنفسنا وعن العالم وتزيد في غريبتنا وتعوق ما يفصلنا عن الحضارة الحالية الغربية، وتغوث علينا وقتا ثمينا لكي نساهم - ولو بتواضع - في كينونة البشرية وصراعها من أجل البقاء والتفوق. خصوصا وأن هذا التمثيل قد يلتقي جوهريا مع إرادة خفية ومعلنة في أن نفس من طرف الغير الغربي تتمثل في بحثه المتناهات اللاهت عن نوع من التفكير في أدبنا وإنتاجنا الإبداعي.

- ثانيا : ونحن ضد النظرة الإستشوائية الأنتروبولوجية لذواتنا

قد نعلم ديمومة هذه النظرة منذ ما يربو على القرنين عند المستشرقين والغربيين عموما لكل ما هو غير غربي وكل ما هو شرقي، تلك النظرة الإقزوتية (Exotique) الحاملة والتي تحول الواقع تحويلا مطلقا فتضفي عليه ألوانا وسعرا غير موجودين أصلا وهي نظرة لها مبرراتها من جهة الآخر الغربي الباحث عن المفارق والغريب والبعيد والعجيب، ولكنها مفروضة من طرفنا خصوصا إذا نبتنا نحن هذه النظرة، فتكون نظرتنا لأنفسنا وتراثنا هي نظرة

سيرة، على إثر ذلك الحادث تصاب في نلقها وبصرها وشعها ورجليها. تغدو طريحة الفراش، طوع زوج يواسيها بالحكايات عن وجوده الملبس في الدنيا، وعن أنامه، وعن خيائته لأصله وفصله، ويقص عليها تفاصيل قرينه المسمى هلال الأحد، وسعيه للإيقاع بفقاة تصفوه بثلاثين سنة تسمى زبيدة" (12).

ونعلم في آخر نفس الصفحة وفي الصفحة الموالية أن الأوهام تختلط بالحقائق "وتعمى فيها الحدود بين الخيالي والواقعي" وأن الشخصين يوسف وهلال قد يكونان شخصا واحدا "بكتاب بين التخفي والتجلي على دورين وحكايتين في حكاية واحدة".

في رواية حسن بن عثمان هناك شخصية شهزاد التراثية ولكنها هنا غيرها هناك، ففي الكتاب التراثي هي التي تقص وهي التي توجه الأحداث وتؤخر الأمور وتمتلك تاصية الملك شهريار شيئا فشيئا وشهزاد عند حسن بن عثمان لاتصل شيئا، هي معقدة عمياء تستمع لحكايات وحكايات أخرى متداخلة في الأولى، هي شهزاد سلبية تماما لا يبق لها الجاذب الذي تعرضت له إلا متعة السماع للحكايات، هي شهزاد الأزمنة الحديثة، لم تعد بطة حكايات بل هي الأ - بطة عهود التردى وعهود القصص الحديث كما عرفناها في ما أطلق عليه في أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين : الرواية الجديدة Le Nouveau Roman.

إن حسن بن عثمان في رواية ليلة الليالي ينطلق من التراث العربي الإسلامي في الأثر الرمزي : ألف ليلة وليلة ولكن لكي يتوكل التراث جانب وسرعة حتى يستطيع الاشتغال على زمنه ومشاكله وبطرق سرد جديدة متجددة قوامها الدوران على الذات في نوع من متاهة القص تستمد تقنياتها من آخر ما توصل إليه الفن السينمائي العالمي والفن الروائي في شرق الأرض وفي غربها.

وزمانه هذا لم يعد زمن القيم والبطولات والملاحم بل هو زمن الرواة وانقلاب القيم وحسن بن عثمان يلخص كل هذا بكلمة واحدة : الخيانة، فهذه الرواية تعجّد الخيانة وتتعمى بها وتعترها أعلى درجات الدكاء والتجاذب وآخر سلم الرقي في عصرنا هذا (صفحات : 10، 12، 72 و 79 إلخ).

والمثل الثاني الذي نقف عنده في هذه الرواية هو استغلال المؤلف لأسطورة من تراثنا الجديد في تونس

أوالعقدين من الزمن وهي بهذا قد لا يكون بينها وبين التراث، في مفهومه المتداول على أقل تقدير، أية صلة، وإن كانت صلتها به عميقة أصيلة حسب رؤيتنا وحسب ما قدمناه في مطلق هذا البحث.

### وهذه الروايات هي :

- 1 - ليلة الليالي : حسن بن عثمان، سراس للنشر (2000)، 160 صفحة.
- 2 - مرائف الجليل، محمد جابلي، دار آفاق للنشر والتوزيع، 2000، 165 صفحة.
- 3 - وقائع المدينة الغريبة، عبد الجبار العشي، (طبع على نفقة المؤلف)، 2000، 214 صفحة.
- 4 - في انتظار الحياة، كمال الزغباني، أديكوب للنشر والتوزيع، 260 صفحة.

## II . تناول التراث في الروايات الأربع المذكورة :

جاء في ورقة عمل تدوننا هذه أن الرواية العربية - حركة دافعة لكل تغاير وتغيير. ومن هذا المعنى جاءت الرواية العربية اليوم تنبذ الإسقاطات المصطنعة على واقع اليوم، وتدير ظهرها لمن يتبني منا نظرة الآخر لنا وتنبذ كذلك اللهاث وراء موضات الغرب في الرواية، وتعلن أنها تريد أن تكون لها ذاتيتها وأسلوبها ومنهجها انطلاقا من تراثنا ومرجلتنا وثقافتنا ذات الجذور العميقة والتطلعات العالمية في آن، (11) وأن هذا الهاجس الأساسي لدى رواييننا ليس تطبيقا لنظرية الإنعكاس، انعكاس الواقع على الأثر الأدبي والتأثير فيه، بل هو توفيق متجدد للتجديد والتفرد.

### أ - ليلة الليالي لحسن بن عثمان :

إن رواية ليلة الليالي عبارة عن "فلاش باك" كبير، يمتد من ص 12 إلى ص 124 أي على امتداد 112 صفحة من جملة 160 صفحة لكامل الرواية.

وكل ما في أغلب صفحات الرواية هو ما يقصه يوسف على زوجته المقعدة من جراء حادث سيرة، واسم هذه الزوجة شهزاد، كانت تستعد للقيام بدور شهزاد في فيلم اسمه ليلة الليالي :

"وهو دور امرأة تغدو أطفالها الذكور الثلاثة في حانث



والمعتل في تجر النصف السفلي للعر وانغراسه في المكان الذي هو فيه زمن ظهور المرض مما أدى إلى تشوه وجه المدينة بما أحدثوه من مراحض للمرضى وما حظروه من قنوات لتصريف المياه المتعفنة وما أدخل ذلك من مظهر مقزز قضى على كل جمال بالمدينة وما تبع من انتشار روائح الفاسط والبول المتعفنة في فضاء كل الأمكنة.

وفكرة المسخ هذه معطوة في الأدب الروائي العالمي منذ أوائل الروايات التي ظهرت على البسيطة وأعني بها رواية المسوخ للكتاب الشمال الإفريقي أبيليوس المادوري في القرن الثاني بعد المسيح.

ونحن نعرف عدد القصص التي جاءت في ألف ليلة وليلة وفيها من المسخ أشكال وألوان وبالأخص المسخ حجرا، فمنذ الليالي الأولى إلى آخر الجزء الرابع وإلى غاية ليلة 982، نجد المسخ متواترا (15). ولكن المسخ الذي يعيننا ويذكرنا بمسخ رواية عبد الجبار العرش نجده أولا في آخر الليلة السابعة وأول الليلة الثامنة (من الجزء الأول من ألف ليلة وليلة) "وقال: الشاب: "كيف لا أبكي وهذه حالتي، ومديدته إلى إسياله مرعها فإذا بنصفه التحتاني إلى قديم حجر، ومنع فثرتة إلى شعر رأسه بشر". وفي ص. 32 "وتكلمت بكلام لا أفهمه وقالت: جعل الله بسجدي نصفك حجرا ونصفك الآخر بشرا، فصرت كما ترى، وبقيت لا أقوم ولا أقعد ولا أنا ميت ولا أنا حي..." (16). وسواء تذكر عبد الجبار العرش، صاحب جائزة كومان الذهبية لسنة 2000 للرواية، ألف ليلة وليلة أو هو مجرد تولد، خواطر فإننا لا يمكن أن نعد هذا الإلتحاق في منطق الرواية وجوهرها مجرد صدفة ولكنه اتفاق واع أو غير واع بحضور التراث بصفة عامة في مخيلتنا والتراث القصصي بشكل أخص، ولكن هذا الحضور لا ينقص من قيمة ابتكار العرش شيئا، لأن رواية العرش هي عبارة عن كاريكاتور ساخر وعلاق للرداءة الطاغية في زمننا هذا وفي بلادنا ومن هنا كان النقد اللاذع لكل مظاهر الحياة العامة والخاصة، العامة في انتقاد الحرية لأن المدينة كلها مراقبة، فمحافظ الشرطة يظهر منذ أول الرواية، والمخبر كان دائم الحضور، والحياة الخاصة تتمثل أساسا في طغيان ظاهرة التفكير الخرافي والأسطوري والديني بمعناه الظلامي الرجعي، وكثرة الحروز والتعامل السحري مع الأشياء، مما أدى إلى الانتحار الجماعي قبل يومين من ظهور المرض العضال لأن: "العالمكم... زمكم... خراء" مثلما كتبه المنتحرون وظهر

وأعني بذلك أسطورة الحبيب بورقية، فيورقية حتى قبل وفاته، تضاربت الآراء حوله وحول تقييم دوره الوطني والسياسي، زمن الكفاح ضد الإستعمار وزمن بناء الدولة التونسية، فعند تناول تجربته في الكتب أو الدراسات والمقالات والبرامج الإذاعية والتلفزية ينقسم الناس بين الإعجاب الكبير به وبين التخوين.

وحسن بن عثمان في ليلة الليالي يتناول بطريقة قصصية نفس المشكل عبر معاناة أحد أبطاله ممن انتمى لأطفال بورقية، تلك المؤسسة التي كانت تدعى اللقطاء ومجهولي النسب وهذه المعاناة فيها تجاذب كبير بين الاعتراف بالجميل لبورقية المصلح الإجتماعي والتفزز منه والنقمة عليه لأنه تجرأ فقدم المجتمع وقيمته القديمة المتأصلة فيه.

إن حسن بن عثمان في روايته هذه أراد سبر أعماق المهمشين في مجتمعنا اليوم "اللقطاء والأيتام والمسودس، جميع المجروحين في وجودهم" (13)

ولكن تقديم هؤلاء التعساء يتم بكثير من السخرية والضحك وأحيانا بنوع من اللامبالاة والسذاجة المعجبة يذكرونا بأسلوب صنع الله إبراهيم في رواية: "الجنة" (14) وسفرته من كوكا كولا.

فبن عثمان يقوم في الفصل التاسع المعنون: ليلة الأسماء بالسخرية من فرج الجامعي، الشاب جنسيا (ص. 82) ويسخر من عالم الغنائين (ص. 88 و125) فهذا الأسنسي السخيف بارع في التفريق بين الحروف والأصوات ولكنه عاجز عن التفريق بين يده وفرج امرأة (ص. 143).

وإن فحس بن عثمان ينطلق من التراث ليتجاوز بسرعة ويغير معطيات بل يقلبها رأسا على عقب وهمه لا الالتفات إلى الماضي بل فهم الحاضر واستشراف المستقبل.

فشهزاد ممثلة مشلولة أضعفت فرصة عمرها في القيام بفيلم قد يغير مسار حياتها، وهارون الرشيد مسخ فإننا به الحبيب بورقية ينلقت اللقطاء من الشوارع ويرعاهم ومع ما يتبع ذلك من مشاعر متضاربة تتبع في الأنفس وفي المجتمع.

ب - عبد الجبار العرش وروايته: وقائع المدينة الغريبة

يلج عبد الجبار العرش، مثله مثل حسن بن عثمان وريما بشكل أكثر مأساوية على التفاهة والرداءة اللتين أصابتا المدينة عند ظهور المرض الخبيث وانتشاره بشكل مفرع

نحملها معنا أتى سرتنا تمثل البوصلة الوحيدة التي تضمن عدم ضياعنا وتدفع ذكرياتها التصميم في ما نعزم عليه وتعطينا القوة والسعادة في عالم كل ما فيه نغزم ويتقلب ويتقلب.

#### د- رواية محمد الجابلي : مراهق الجليل :

قد يعجب من قرأ رواية محمد الجابلي الحائزة على جائزة كورال للرواية الأولى لسنة 2000 حشوها في بحث عن توظيف التراث في الرواية العربية، وللواضح والجلي أن الرواية تتم أحداثها في العصر الحاضر وهي تنحو منحى الرواية البوليسية في تسلسل أحداثها وفي بعض ما يحصل فيها، وهي تتفرق في عدة عواصم عربية وغربية.

ولكن التراث حاضر في هذه الرواية بشكل غير مباشر وذلك في مواقف راقية، الطالبة التونسية المهاجرة والتي بعد فشلها في تونس، تتعرف على "مسترجون"، وقد توخى طريقة جديدة في الجوسسة لمراسلة المجتمعات ومعرفة أعماقها فينتقل من بغداد إلى بيروت فالقاهرة ثم فينيسيا.

تستعرضه راقية فإذا به عاجز جنسيا معها، فننتقم منه ومن عجزه أي عربي، عربي الآخر (ص. 152)، عربي الإنسان الجديد الذي يبشر به الأمريكان، الشيطان، المرتزق والذي لا دين له إلا المال، وإذا بمسترجون "يطل مزعوم" (ص. 156)، وإذا ببغداد وبيروت وتونس ترمز لشعوبها صاحبة الحضارات التاريخية العميقة ولتجاوبها، يقول محمد الجابلي في خاتمة اللقاء الذي انتظم حول روايته في نادي حسين بوزيان الطالب يوم غرة مارس 2002 : "إن موضوع روايتي هو العولمة، واللبيل امريكي، ولكنه مهزوم مأزوم لأن أمريكا تريد السيطرة على العالم بالقوة ودون تحضير عميق لذلك وهي ستفشل لأن الشعوب التي تريد أن تسيطر عليها شعوب لها حضاراتها والسيطرة عليها بالبساطة والسلمية التي تتخيلها أمريكا.

إن الثقافة والإبداع هما ما تبقى لنا لنقاوم العولمة. إن راقية طالبة مهاجرة ولكنها تحمل الوطن في حقيبتها ومعها وبذلك ستهزم الأمريكي، ومقولة فوكوياما بنهاية التاريخ كذبة كبيرة..."

وس الأكيد أن راقية تخزن سمات في طبيعتها لعلها من أعماق أسطورة المرأة الشرقية : كان تجمع بثقافة بين متناقضات شتى فتتصهر تلك المتناقض لتكون راقية

بشكل واضح على شاشات التلفزيون.

إن عالم عبد الجبار العش بغريبه وعجيبه لهما ينفوس في واقع اليوم، وفي منطلق هذا القرن وهذه الألفية، وفي نطاق العولمة التي أظهرت وما تزال هشاشة الإنسان بمفهوما النبيل والقديم ووشك سقوط الإنسانية في منحدرات ألقاع لها في ظل قيم فردانية، أثنائية، إن سوداوية هذه الرواية وجو التشاؤم الذي يسيطر عليها، رغم السخرية الواضحة التي تتخلل مشاهدتها، لعلها يهيئ لمستقبل أظلم، وهذا النوع من الكتابة يتدرج رغم شكله وتقلبه الكلاسيكي نوعا ما، في جوهر الكتابة الحديثة والتي هي في قطعة مع الكتابة القديمة، فنحن إزاء رواية جديدة تتجاوز للتراث بمفهوما القديم ولكنها في قلب التراث بمفهوما الواسع الذي أشقنا إليه في منطلق بحثنا

#### ج- رواية كمال الزغباني، في انتظار الحياة :

إن تتوقف في هذه الرواية إلا عند عنصر وحيد رغم ثراء الرواية وهو عنصر القرية الرحم، وذلك بسبب أينما ما يجعل موضوع الهوية جوهر التراث، فالذكرى التي جعلها كل من عيسى واسماعيل عن قريتهما الشراقة في طوايا ذاكرتهما تمثل الإنفوس الحقيقي والملجأ الأمن والشحنة العاطفية التي مكنتهما من تجاوز المحيطات والعراقيل في حياتهما الطالبة والمهنية والعاطفية. إن وصف الشراقة ومفردتها وعيون مائها وأغستال نسانها فيها ومراقبة الطفل إياهن واكتشاف جمال الأجساد، ومقارنة ذلك بتدهور بيئة قابس جزء التصنيع ونضوب ماء الشراقة وجنون اسماعيل، وما طرا على العباد والبلاد من تطور الغماميم وإتقلاب للقيم، ولعل كل ذلك يدل على حجم المأساة المتمثل في إقدام جمال على قتل أبيه في آخر الرواية.

ولكن القرية تبقى بيبائها في الذاكرة، ولعل ذل الأب وما تبع ذلك من امتهان إبنته للرزلة وغض طرفه عنها بل وتقبله لأمواله لإرضاء حاجاته المتزايدة للشر إلا لأنه ترك إباء القرية وماجر منها (ص. 92) وهجرها.

فالقوة هي الجمال والرحم والملجأ والملاذ وهي التي تعطي للحياة طعمها وللنفس توازنها وللمتعلم لملمة كبريائه. فالتراث هنا مجسم في القرية أي الأصل والأصالة والمعنيت ومنطلق الأحلام والمردق الأخير أي كل الحياة بجلها ومروها ونجاحاتها وانكساراتها وبهجتها وزيفها

يوظف التراث، لا بمفهومه القديم والضيق، ولكن بمفهوم أشمل والصق بالواقع، مما جعل هذه الروايات تكون في الآن نفسه حديثة جداً وأصلية جداً لأن الأصالة ليست التقييد بالماضي بل في النظر للمستقبل انطلاقاً من المعطيات الذاتية ومساهمة في معترك الحياة وصراعها بنظرة تجاوزية دائماً وإلا أصبح التراث معوقاً وثقيلاً وحملًا يعوق التقدم ويرهن المستقبل. وإعادة كتابة التراث أو إعادة النظر فيه وفي مفهومه هو توجه نمو البحث عن منطلقات جديدة وعن شكل من الأشكال الجديدة للرواية العربية المعاصرة.

متعددة تعددا يحير الرجال فهي تدير في وقار الملكات فتخالها، بليقيس أو زونوبيا أو الكاهنة أو عليسة. واحدة منهم أطردت من عرشها فاختبأت في "بار" (ص. 139).

لهذا فهي تعري مسترجون جنسياً وتفصح عجزه ولكنها كذلك في الصفحات الأخيرة من الرواية، "تسعى إلى كشف عري آخر" ... (ص. 152) عري المرتزقة وعري الرجال الفارغين حسب تعبير "اليوت" (ص. 153) (17).

### III. الخاتمة :

هكذا نرى، من خلال هذه الروايات العربية التونسية كيف

### الإحالات :

\* حول ليلة الليالي لحسن بن عثمان :

\* باسم المكي، الحياية في ليلة الليالي، النكتة والحدائق معناه، الحياة الثقافية عدد 11، ص. 25 نوفمبر 2000 من ص. 134 إلى ص. 137

\* نور الدين بن الطيب، ليلة الليالي أو رواية الحب الصائم، الشروق 18 ماي 2000 ص. 23

\* يوسف الفقيه، ليلة الليالي، شهرزاد عندما تتوقف عن الحكى، أصداء الأدب (مصر) 27 أوت 2000 ص. 35 (انظر التعليق عن هذه النراسة، الصباح، 5 سبتمبر 2000).

\* حوار مع حسن بن عثمان قام به رحيم جماعي الحورية، الملحق الثقافي، 21 مارس 2002، ص. 6

\* محاضرة زهرة الجلاصي، قدر الشخصية للتاريخية في المتخيل الروائي، رواية ليلة الليالي لحسن بن عثمان نموذجاً، ملتقى النص والتاريخ كلية الآداب بالقيروان، 8 مارس 2002

\* Kamel Ben Ouanes, Histoire de deux destins paralleles. La nuit des nuits de Hassan Ben Othman, Le Temp, 17 Mai 2000, p.8.

\* Habib Salha, la Nuit des Nuits de Hassan Ben Othman... Elle n'est pas blanche, la presse. 26 novembre 2001, p.10.

ب- وقائع المدينة الخريبة لعبد الجبار العشي :

\* جلال الطويبي، المكوث السياسي في رواية وقائع المدينة العربية، الشعب، 21 أبريل 2001، ص. 18

\* استجواب لعبد الجبار العشي من طرف نور الدين بالطيب، الشروق، 5 أبريل 2001، ص. 14 و 15

\* Habib Salha, les pieges de la modernite, la Presse de Tunisie (Chronique d'une ville etrange)

ج- رواية كمال الزغباني :

\* كمال الزغباني، في انتظار الحياة، لجمال الزغباني، سارد يلعب بتشابه مصائر شخصياته المختلفة، الصحافة، 6 ماي 2001، ص. 8

\* سمير موعزيز، في انتظار الحياة، الوحدة، 2 نوفمبر 2001 ص. 10

\* نبيل سليمان (سوريا)، كمال الزغباني يكتب الرواية التي تشق بحراً، الشروق، 28 فيفري 2002، ص. 13.

\* محمد الجابلي، رواية في انتظار الحياة، لجمال الزغباني، مجلة الحياة الثقافية، عدد 134 أبريل 2002، من ص. 116 إلى ص. 121.

د- رواية محمد الجابلي، مرائع الجليل.

\* كمال الزغباني، هذه الرواية، (ص. الرواية) من ص. 161 إلى ص. 165، وأعاد نشر هذه الدراسة بالحياة الثقافية، ص. 26 عدد 127، أبريل 2001 تحت عنوان : جميع الأسئلة في مرائع الجليل

\* قراءة في مرائع الجليل، لمحمد حالي، بقلم محمد الهادي من صالح، مجلة قصص، عدد 115، جانفي مارس 2001.

\* فاطمة بن فضيلة، قراءة خاصة في مرائع الجليل لمحمد الجابلي، الحورية، الملحق الثقافي، 18 أكتوبر 2001، ص. 7

\* Habib Salha, le café dans le roman de Mohamed Jebbalhi les ports de neige, un haut lieu romanesque, la Presse

## البيت الوطن بين الواقع والرمز في كتاب "حملة تفتيش أوراق شخصية للطيفة الزيات"

كمال الشبحاوي

### ١. المقدمة :

يدرج أغلب الدارسين كتب السيرة الذاتية ضمن الأدب المرجعي وذلك في مقابل الأدب التخيلي وحجتهم في ذلك أنه طالما يوجد ميثاق سير ذاتي (والمصطلح "لتغليب لوجون") يؤكد على تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، فإن كاتب السيرة الذاتية ملتزم مبدئياً بالوفاء، لشروط العقد المرجعي وعليه فإن نمسه يسمى إلى ترجمة حياته الشخصية وما حفر بها من أحداث وما شهدته من تحولات، وهو ما يعرضه أي التمس للمساءلة والتحقق من مدى المطابقة بينه وبين الواقع، ولكن ما يجعل الأمر إشكالياً، هو أن أكثر كتب السيرة الذاتية، وإن أعلنت التزامها ببنود الميثاق السير ذاتي، إلا أنها توسلت بأساليب وتقنيات فنية وجمالية، استعارتها من الأدب التخيلي، وتفسير ذلك يرجع أولاً إلى ما عرفه هذا الجنس الكتابي من تطور الحقبة نسبياً بفن الرواية حتى صار النقاد يتحدثون عن سير ذاتية روائية، أو رواية سيرة ذاتية. وثانياً إلى أن أغلب كتاب هذا الجنس السردية ( ولنقل الذين تميزوا في كتابته) هم ممن مارسوا من قبل الكتابة الأدبية بمختلف أجناسها، من شعر ورواية ومسرح وغير ذلك وهو ما يجعلهم حريصين على نجاح سيرهم الذاتية في رواية حياتهم والشهادة على عصرهم دون التضحية بالشروط الفنية والجمالية لحسن الأثر الذي يكتبونه، بحكم أن مادته الأصلية هي اللغة، وإنه مشدود إلى السرد ومدفوع بوعي أو بغير وعي إلى ممارسة أساليبه وتقنياته ، وأكثرهم من المهرة فيه من هؤلاء الكتاب نجد المصرية لطيفة الزيات في مؤلفها السير ذاتي "حملة تفتيش أوراق شخصية" وهو كتاب

يستجيب للمقاييس التي وضعها أغلب المنظرين لجنس السيرة الذاتية ويربكها في نفس الوقت ، فالكتابة لا تروي سيرة حياتها بالشكل التقليدي الذي يعتمد على سرد الأحداث ، كبيرها وصغيرها وفقاً لترتيب وقوعها ، بل تمكثت من استنباط شكل سردي، حديث يتلاعب بالزمن ويكسر خطيته وتعاقبته ويصنع على الأحداث والمواقف وخصوصاً الأمكنة دلالات رمزية عميقة، مثل فضاء البيت بمحتواه تظهره التي كانت لطيفة الزيات علاقة وجدانية وتوثيقية مكينة معه.

فكانت الكتابة لا تعرض على القارئ سيرتها الذاتية وقد تمكنت من معرفتها بشكل نهائي وكامل بل تدفعه لمشاركتها (عبر التأويل) رحلة بحثها عن ذاتها. لهذه الأسباب اخترنا البحث في موضوع البيت الوطن بين الواقع والرمز، في سيرة لطيفة الزيات "حملة تفتيش" وذلك لما لاحظناه من حضور قوى للبيت والوطن في كتابها بمرجعياتها الواقعية وحقل دلالاتها الرمزية، وقد شجعنا على هذا البحث أيضاً ما توقفنا عنده من إشارات في الكتاب، تصرح الكاتبة في بعضها بالقيمة الرمزية والوجودية للبيت في حياتها كأن تقول مثلاً ص: 28: "كان البيت القديم قديري وميراثي وكان بيت سيدي بشر صنيعة واختياري وربما لأن الإثنين شكلاً جزءاً من كياني وربما لأنني انتميت إلى الإثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر، ترجيحاً نهائياً، احتل سير حياتي".

وما نطمح إليه في هذا البحث ، بالإضافة إلى تحليل مختلف الأبعاد الرمزية للبيت والوطن في مؤلف لطيفة الزيات هو المشاركة ولو بمجهود متواضع في الجدل

يؤكد الكثير من النقاد على أهمية البداية في الأعمال الأدبية ذات المنزع الروائي خاصةً وذلك لتأثيرها القوي في القارئ ومدى نجاحها في استدراجه وإغوائه بمواصلة القراءة أو إرجائها أو الامتناع عنها. لذلك يحرص الكتاب على اختيار فواتح قوية لنصوصهم وذات تأثير حاسم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا. وتقديرنا أن كاتب السيرة الذاتية أميل إلى البداية بأكثر الأحداث أو الموضوعات إثارة وأهمية في حياته بل ولعله وغالبا ما يحدث ذلك إن تلمحنا أو نصريحا. يذكر الدافع أو الدوافع التي جعلته يبادر بكتابة سيرة حياته، وفي مفتتح نص أوراق شخصية، تصرح لطيفة الزيات (وهي تشير إلى حالة احتضار أخيها) أجلس لأكتب، أدفع الموت عني فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال (ص 6 من الكتاب). في هذا المستوى لا يعطينا البحث في موضوع الموت باعتباره من الدوافع الوجودية للكتابة للسيرة الذاتية كما يؤكد ذلك "قوسدورف" و"جورج ماي" حيث يشير "ماي" إلى أن كاتب السيرة الذاتية يرغب في تثبيت الماضي المنفلت.

ولكن ههنا تحليل لارتباط كتابة السيرة الذاتية بالبيت كفضاء مكاني، وتفسير انتقال الكاتبة في لحظة موت أخيها في ماي 1983 إلى زمن ولادتهما سنة 1923 ومنه إلى ماضي عائلتها وأطوار طفولتها الذي يمتد الحديث عنه واستعادته بشكل بلز على أكثر من خمسين صفحة (أي حوالي ثلث المؤلف) وهي مساحة سردية كبيرة كما هو جلي.

### ١- الرمزية النفسية للبيت:

فنمينا يخص اختيار البيت كفضاء مكاني للكتابة يمكن التامل بداية في بعض المعاني الرمزية للبيت، باعتبار أنه يوحي بالاستقرار والثبات، وهي حالة تستجيب لدافع الكتابة السرد ذاتية عند لطيفة الزيات في دفع الموت، بما هو حالة استقلالها من الاستقرار إلى المجبور، ارتباط البيت بالشدّة والصلاية. يحمل في ذاته معنى الديمومة إذا فسناها بحياة الإنسان العابر ولم يكن تقديس البشر للبيت لذاته، بل باعتباره رمزا للمركز أو البؤرة التي تتجمع فيها طاقة روحية ولذلك تراهم اتخذوها على حد قول "موسيا إيلاد" أداة توسلوا بها لتحقيق غاية معينة هي حماية أنفسهم وأموالهم.

فالبيت ادي إتخذته لطيفة الزيات مكانا للكتابة يمنحها شعورا بالإطمئنان والراحة والثبات ولقد سعت إلى تقوية

المواصل حول خصوصية السيرة الذاتية النسوية، ومنها خصوصية الأدب النسوي عموما.

وقد انطلقنا في تحليل مستويات رمزية البيت، مع محاولة تأويل دلالات هذه الرمزية، ثم قمنا بنفس العمل مع رمزية الوطن، وقد كان فصلنا لهما فصلا إجرائيا لا يذكر اتصالهما وقد بينا المشترك الرمزي بين البيت والوطن في مؤلف لطيفة الزيات "أوراق شخصية" وانبثقا إلى مجموعة من الاستنتاجات كانت دافعا لنا لإظهار ما تتميز به السيرة الذاتية النسوية، عن الرجالية، لا في إطار تمهيد أو تهميش الأدب النسوي عموما بل في سياق رؤية تقوم على مبدأ الاختلاف بعيدا عن أشكال المفاضلة وخلفياتها الأيديولوجية سواء في وجهها الرجالي المحافظ أو النسوي المتطرف.

### II رمزية البيت في كتاب "حملة تفتيش أوراق شخصية":

المتأمل في عناوين أعمال لطيفة الزيات وهي "البيات المفتوح" روايتها الأولى الصادرة سنة 1960 و"صاحب البيت" وهي رواية أخرى يشير إليها الناقد "صبري حافظ" في معرض ذكره لأعمال الكاتبة يلحظ دون شك، أن البيت، والعناصر المرتبطة به مثل الباب، تشكل هاجسا مركزيا في تجربة لطيفة الزيات الأدبية. وهذا ليس مستغربا في مسار مناضلة وكاتبة سمت طوال حياتها إلى تحرير المرأة مما مارسه البيت التقليدي على المرأة من تدجين وإستلاب وكبت بفعل ثقافة ذكورية متسلطة حولت البيت إلى سجن، ومما يؤكد هذا التوجه الأصل في مسار لطيفة الزيات ما تقوله الناقدة فريال جبوري غزول، عن رواية "البيات المفتوح" "بطلة رواية" "البيات المفتوح" بنت من الطبقة الوسطى، تنتهي الرواية بتحررها وذلك عندما يتطابق وعيها الوطني مع وعيها الطبقي ووعيها النسوي، وعلاقة ليلى بطلة رواية "البيات المفتوح" بالبيت، ثم بالوطن لا تختلف عن علاقة لطيفة الزيات بهما، وهو ما سنسعى إلى تحليله، من خلال نص أوراق شخصية، باحثين في المستويات الدلالية والرمزية للبيت والوطن كما تجلت في هذا الكتاب وفي علاقتهما بالواقع على اعتبار أن الفضاء المكاني مختلف وجوهه يؤثر في تطور مسار الشخصية

ولا يظهر استمتاعها باستحضار فضاء الطفولة في وصفها لمدينة نسياب التي ولدت فيها (بأنها ترد في حضن النيل والبحر الأبيض المتوسط) وهو وصف تشكل فيه الصورة الشعرية امتداداً لمعاني الثبات والخلود، إذ النهر والبحر من رموز الديمومة، بل يمتد الاستماع إلى استعادة تاريخ البيت وتاريخ العائلة الأرستقراطي، ووصف أجزاء البيت من أجنحة وغرف وحدائق ومقاعد وأرائك، ودقة الوصف تعكس رغبة في إعادة بناء البيت بالكتابة.

#### ب- الرمزية السوسيوثقافية للبيت :

عندما تبدأ الكاتبة في رواية فصول من طفولة والدها عبر لسان جدتها فإنها تنتقل بنا إلى بناء مستوى ثان من مستويات رمزية البيت ، وهي الرمزية السوسيوثقافية فإن أكدت الإشارات السابقة أننا في بيت لارستقراطي لإحدى العائلات المصرية للثنية، فإن أجواء طفولة الولد كانت تعلق للدلالة على البنية التقليدية البوطيكية التي تحكم البيت، فنظام العلاقات والقيم الذي تحكم البيت تحتفل بالذكورة تقول ص ١٢ : "الأب لا يودع والرجال لا يستحون يشاكسون الولد إن كف عن مشاكستهم يتعجلون فيه الذكر" والاشادات للدلالة على حضور المرأة تؤكد أن أهل البيت من النساء شبه محبوبات عن الضيوف والرجال وكل ما يحدث من صخب وسهر وغير ذلك، ومن برعاية الولد الذكر يعضن كل وقتن، أما البقية فنساء من الجوارى الحبشيات والشغالات، فهن من الحريم ومن الفاجرات ، وبعضهن من الصبايا يأتين من آخر البلد كما جاء في الصفحة(13) يتردد على البيت ليعاكسن الولد وهن فقيرات كما وردت الإشارة إلى ذلك في نفس الصفحة ؛ ينحسرن في طابور الجبرة الذي يتردد على البيت كل صباح يتزودن بالماء العذب من حنفية البئر التي ليس لها في البلد مثيل .

ولا نلحن أن هذا المشهد الذي تنقلنا إليه لطيفة الزيات قد استحضرت للدلالة على الوضع العادي للعائلة الذي تدهور كثيراً، فهي لم تكن من النساء المفاجرات بأصولهن الأرستقراطية بل إنها تذكره للدلالة على أن الفضاء الهندسي والمعماري للبيت لم يكن سوى تعبير عن الثقافة الرجالية المتحكمة فيه فلثك البيت كان لنسائه أما لثاء فلرجال، ولضيوفهم من الرجال والنساء ولسهراتهم ومتعهم. وهو ما تؤكد الباحثة السوسيوثقافية - فزكي زناد - بقولها: إن الدار العربي، مثلاً كفضاء من فضات

هذا الشعور ومعاضته عبر استعادة الميلاد والطفولة وذاكرة العائلة ومسار حياتها كله، وليس غريباً أن تبدأ بطولتها، لا لأنها من عادة كتاب السيرة غالباً، بل لأن استحضر الطفولة في فترات تمرير أجيالها، واستحضار بيت الطفولة خاصة، يدل على رغبة طفولية في العودة إلى الرحم، أي إلى ما قبل الوعي بالحياة وبالموت، وهي بذلك لا تدفع الموت عنها بل تنساه تماماً، لتتجدد وتعود طفلة عبر الكتابة ولتعيد بالكتابة أيضاً) بناء بيتها القديم الذي لم يعد له أثر في الواقع وفي هذا السياق يقول ، " غاستون باشلار" في مؤلفه "جماليات المكان" بيت الطفولة هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال وعندما نتبع عنه نخل دائماً نستعيد ذكره ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المعادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا، ويفسر إيريك فروم" في مؤلفه "اللغة المنسية" مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، قصة النبي يونس على أنها تعبر عن تجربة حماية واحدة وهي سمي يونس كرمز للإنسان، على أن يكون بحالة إخماء وانعزال سعيداً في ملاذ أمين ويبعد عن الموت، فبطن الحوت هو الرحم الذي يعيد الإنسان إلى ما قبل البداية

هكذا إن نفهم بعد تحليل العنصر الأول من المسؤليات الرمزية للبيت في مؤلف لطيفة زيات، أنه يعمل رمزية الثبات الذي يقاوم تغير الموت وهو فضاء الذاكرة التي تهرب بها إلى الطفولة، منطقة البراءة والبهشة والنعيم الفردوسي كما يصفها جون جاك روسو في اعترافاته

ومما يشير إلى التذاهب بعملية التذكر قولها "وما زالت صور بيتنا القديم محفورة في ذاكرتي، ورائحة قدمه العطلة تملأ كياني رغم إنقضاء فترة طويلة على إزالتها ص7" وهنا نلاحظ كيف تقترب القديسة في تعبيرها عن الارتواء برائحة البيت العطنة، فكانت أمام طقس ديني وهو ما يؤكد "مرسياً إيان" في مؤلفه "المقدس والمعادي" حين يقول ص 41 "ذلك أن ثمة أمكنة تبقى متميزة ، تبقى مختلفة عن سواها اختلافاً كبيراً : موطن الولادة، منبت الحب الأول أو الشارع أو المدينة الأجنبية الأولى التي يزورها المرء في صباه. إن هذه الأمكنة تحتفظ حتى في نظر الإنسان اللامتناهي، بصفة إستثنائية صفة وحيدة، إنها هي الأمكنة المقدسة لعالمه الخاص، كما لو أن هذا الكائن اللامتناهي كان قد تمتع بوحى صادر عن واقع مغاير للواقع الذي يسهم فيه بتجربته اليومية".

ضحكي وغناشي وجوانب البيت العتيق ترددها صداها."

وفي هذا السياق تشير الكاتبة إلى أنها تنقلت إلى عديد المساكن والمنازل بل حتى السجن وزنازينه كانت تعتبر بمثابة المساكن بالنسبة إليها.

غير أنها تصرح ص 28 من الكتاب: ولكن الغريب أنني حين أفكر في البيت بمعنى البيت تندرج كل هذه المساكن في ذهني كمجرد منازل وتتقن حقيقة أن لا بيت لي وحقيقة أنه لم يكن لي في حياتي سوى بيتين، البيت القديم، والبيت الذي شغره رجال البوليس في صحراء سيدي بشر في مارس 1949 وتفسر هذا التمييز بين البيت والمنزل بقولها في نفس الصفحة كان البيت القديم قذري وميراثي وكان بيت سيدي بشر صناعي واختياري.

هذا التصريح أو البوح لعلاقة الشخصية بالمكان يدلنا على ضرب من الصراع النفسي والثقافي الذي خاضته بين البيت كعلامة على الثبات والمساكن كعلامة على التجول بين البيوت القديم الذي صنعته برادتها الشخصية ومجمل المهاجرين والمساكن التي اضطرت للانتقال إليها سواء بسبب العمل الألب وتنقلاته أو وضع زوجها الذي كان مطاردة من قبل البوليس وما خلفه ذلك من تمزق وتشتت نفسي.

ولقد كشفت لطيفة الزيات في بقية الشاهد الذي ذكرنا ما يؤكد شعورها المرير بالانفصال كضرورة لتحقيق ذاتها تقول: "وربما لأن الإثنين (تعني البيت، وبيت سيدي بشر) شكلا جزءا من كياني وربما لأنني انتتميت إلى الإثنين نفس القدر ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر، ترجيحاً نهائياً، اختل سير حياتي، ص 28 فالبيت القديم، لم يكن ليسمح للشخصية بأن تحدده بصورة ذاتية حرة، فهو سابق عن ولادتها ووجودها، وهو من ثمة هويتها الجمعية، لكن الشخصية السير ذاتية ترغب في أن تكون لنفسها تاييذاً، لذلك ذكرت أن بيت سيدي بشر صناعي واختياري، فخرجوها عن النموذج التسوي التقليدي الذي يربطها البيت القديم أن تكون عليه مثل أمها وجدتها، كان ضرورياً لتحقيق تميزها وفردتها كشخصية جديدة ويمكن تأويل حلمها الذي روتها، كخطاب رمزي دال على صعوبة ومشقة الخروج والتمرد الذي عبرت عنه بشعورها بالخوف من الضياع والعراء. ومن ثمة تسارع للبحث عن الطريق الذي يوصلها إلى غرفتها، وهي أي لطيفة زيات لا تخجل من التصريح

السكن في البلاد العربية تجسد في هندستها سطوة القيم الرجالية، والوضعية الدونية للمرأة فلكان لطيفة الزيات وهي تصف البيت القديم تفضح أسواره عبر الكتابة عنه ووصف ما كان يحدث فيه وتلك مغالقة هذا العالم وحجب التي حرمت من دخولها وهي طفلة محسوبة على النساء.

### ج-رمزية الثعبان والسطح والحلم:

ولم تكن حكاية الثعبان، سوى للدلالة على منع المرأة من مجاوزة غرفتها أو المساحة المخصصة لها.

تقول الكاتبة ص 24 من الكتاب:

"ولا اعتقد أن أهلي قد بذلوا أية محاولة جادة للتخلص من الثعبان، وعلى كل فقد ولدت والثعبان ينفرد دون أدنى إزعاج بالسلم الخشبي المؤدي إلى السطح وأني في أمان طالما لم أحاول صعود السلم واعتلاء السطح فالثعبان لا يخرج عن دائرة السلم ولا يزجج إلا من يزججه ويمطؤها"

وفي السياق الرمزي الذي يحيط بالبيت وعلاصرة الثعبان الثعبان يتخذ بلا شك دلالة رمزية، فهو علامة المنع من ارتكاب خطيئة تجاوز الحد المسموح به، ولكنه يحمل أيضاً كما جاء في القصص والأساطير رمزية الإغراء، إذ تقول الكاتبة في نفس الصفحة وكان الأمر في طفولتي أمراً مثيراً للفضيق، فقد تحتم عليّ خوفاً من الثعبان أن أتسلل إلى السطح كل مرة من نافذة جدتي... وتطلب هذا بالطبع أن أناور وأجاوز لأتسلل أخيراً إلى السطح الذي أحببته في طفولتي أكثر مما أحببت الحديقة.

لقد اقترن البيت في ذاكرة لطيفة الزيات الطفلة بالأمان وكان رمزاً للثبات والحماية ودالاً على نظام قيم وعادات رجالية، تستعجل الذكورة وتسددها، ولا تنظر إلى المرأة إلا في دائرة ما توفره من خدمة عائلية، أو امتاعية بحسب مراتبها الاجتماعية ولكنها أحسست وحسنت بما يمارسه من كبت وتدنجن، فكان السطح وهو رمزياً نقطة التقاء بين المحدود والمطلق فضاء يملؤها شعوراً بالحرية والانطلاق وشكل جسراً تعبر من خلاله بعيونها حدود البيت وأسواره لتتعرف على دمياط ومن خلال دمياط على مصر. تقول ص 25 من الكتاب: "في السطح أنطق وأضحك وأغني دون أن تحاصرني أصدا

القلقة، وهو في هذا السياق رمز لجديّة الطفولة والشيوخوخة، الحياة والموت الماضي والحاضر، بل إن ترددها في علاقتها بالبيت يعكس أو يترجم عن تردد أعمق بين نزوعها للقوة، لامتلاك شخصية قوية ملتزمة بقضية كبيرة تذوب فيها ذاتها الفردية وأبوئها وميلها إلى الضعف والرقّة والهشاشة، واكتشافها لحاجاتها كأثني وكإمرأة للإطمئنان والسعادة، ألم تقل أن أحلى أيامها هي التي قضتها في البيت القديم وفي بيتها الزوجي في صحراء سيدي بشر- أي عندما كانت طفلة منتشية ببرائتها وزوجة سعيدة بزوجها وبما صنعتها بإرادتها وأنها لمفارقة مدهشة أن يتحول البيت الذي سعت إلى التحرر منه، طوال مسيرتها التضالية إلى حلم جوهري في حياتها، ولكن نزول الدمشة من هذه المفارقة بالتحليل إذ لم تتمرد لطيفة الزيات على البيت في المطلق إذ كانت مؤمنة بأهميته في بناء الأسرة والمجتمع الجديدين ولكنها كانت ضد حياة المرأة البيوتية أي التي لا تتجاوز مشاغلها حدود البيت وتقديرنا أن حلمها بالبيت القديم واستعادتها له، يمكن أن يؤول كتحقيق في عزاء نفسي عن العزلة أو ربما الفشل الذي شغلت به فلم تنجح لطيفة الزيات لا على الصعيد الذاتي (أي الزواج - إذ طلقت مرتين) ولا على صعيد الموضوع السياسي إذ طورت وسجنت وقد قلبت الستين وهي ترى كيف إن زعماء التحرير قد تنكروا لوعودهم بتحرير المرأة وتلوح بهذا المعنى ص 46 بالقول:

"أدرك الآن أنني سعيبت العمر لما هو مطلق، وإن المطلق قريب الموت فلا ديمومة ولا ثبات في حياة شيعتها التغير الدائب، أدرك الآن أن حيي كان ضياعا في الآخر، وأن جريمتي لا تغتفر لأنني فعلت، فما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات ويديا ملوثتان".

### د- الرمزية الحضارية للمبيت :

إن استرجاع لطيفة الزيات للبيت القديم من جهة أخرى هو علامة للتصاقها الصميمي بالأرض المصرية وأصولها، فمنها تستمد الحماية والقوة أيضاً، وهكذا تلتبس الفزعة القومية بالذاتية ويكتسب مشروع بناء الوطن والهوية المصرية بمشروع الكتابة عن الذات ورصد أحوالها الباطنية والظاهرة كما تقول "جليلة الطريطور" ص 257 مؤلفها

وعلى كل فإن تناقض التاويلين لا يمنعان من اشتراكهما في الوظيفة النفسية التعويضية حيث يعتبر

بأنها تلجأ إلى غرفتها في البيت القديم كلما شعرت باضطراب ما تقول ص 44م الكتاب: لم أكن أتلهف إلى العودة إلى البيت القديم إلا مرات قليلة وأنا مثقلة بجراح، وأنا راغبة في التوقع والإنكماش أو في الدخول في شرنقتي الصيفية كما تعودت أن أسمى البيت القديم "ويؤكد "غاستون باشلار" هذا المعنى بالقول "إن ردود الفعل الإنسانيّة تجاه العش أو القوقعة مثلا منه صلة ببيت الطفولة وتلوح الشيء ذاته عن ملامح وصفات مثل "المتناهي" في الصغر والمتناهي في الكبر، الداخِل والخارج فهي ليست صفات هندسية بل ملامح ألفة وفي مؤلفه يتحدث باشلار عما يسميه بتعليق القراءة، أي أننا كقراء حين نقرأ مثلاً وصفاً لحجرة أو بيت نتوقف عن القراءة لننتذكر بيتنا وحجرتنا أي أن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر الطفولة.

تقول الباحثة "جليلة الطريطور" في مؤلفها "مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي" ص 133: "إن المكان في واقع الحياة ليس بقادر على أن ينطق من تلقائه بشيء، بل إن يدل على شيء مخصص ولكن الراوي يحمل على إيقاظ الفضاءات التي منها ينشئ عالمه فيخلق أطواراً حسية جميلة مرة وقيحية أخرى مادية أو صاخبة كاملة أو متألقة، وذلك هو جوهر الفن الخالص، إنه قادر بسمر استراتيجياته الجمالية على أسطورة الواقع، إن هو حل فيه وحظه من صمته المطبق ونزع عنه عياده وإزاح اللامبالاة التي قد تحجب حقيقته، فشتان بين ما يوصف به للمكان الواحد في كتب التاريخ أو الجغرافيا وما ينفجر به من دلالات في عالم القص الأسر وهذا الشاهد يؤكد تحليلنا للأبعاد الرمزية للمبيت، الذي حولته لطيفة الزيات بوعي (كما يظهر فيما تصرح به) وبغير وعي (كما ذهبنا في تأويله) من مكان محاذ إلى دال رمزي بل إلى مؤد للرموز المتجاورة والمتنافذة أحياناً، ونعتي بالرموز المتجاورة التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي مثل (الرحم، الأصل، الإطمئنان، الحماية، الظل، الطفولة...) أما الرموز المتنافضة، فعندما يظهر البيت رمزاً لتدجين المرأة، والإحتفال بالذكر فيكون دالا على الضيق بالنسبة للمرأة وعلى الاتساع بالنسبة للرجل وتبلغ رمزية التناقض عند لطيفة زيات في تعاملها مع البيت، إلى أن يتحول هذا المكان، إلى مرفوض بما يوحي به من سجن ومزغوب فيه بل محظوم به باعتباره مصدر الحماية والطمأنينة والملجأ والخلص لروحها



وأسمع نبضاتها وأسمعها وأندوقها وهي تتجسدي في كل ما أحببت وكل ما أتحرق شوقا واستعجل الزمن لأرى وأحب كثافة المفردات التي تحيل على الحواس، والمنزع الجنسي والشهواني الطافي على هذه العلاقة فيما يوحي بأن تعلقها بالوطن كعالم مفتوح على التجارب والأحلام يحورها من كبتها. والملاحظ أن الساردة كانت تتعرف على الوطن من خلال الطريق المؤدي إلى المدرسة، ثم من داخل الوسط المدرسي فالجامعي. ولئن ظهر وصف الوطن في تلك المرحلة الطفولية موجها بأحلام الطفولة الرومانسية، إلا أنه فيما بعد وعبر ما لاحظته وشهدته من مظاهرات دموية تعرفت من خلال أخويها على حقيقة أوضاع الوطن واتخذت موقفا. تقول ص 60 "عرفت أبعاد الموقف قبل أن يبدأ بإيام، تعلمت من أخوي عبد الفتاح ومحمد طبيعة الصراع الدائر على طوق مصر وعرضها بين الشعب من ناحية وبين أحزاب الأقليات التي تخدم الملك والاحتلال البريطاني من ناحية. واخترت معهما وبهما الخندق الذي ألق فيه في هذا الجحيم، ومع من تتوجه مشاعري وضد من".

ويختار يقول الوطن، عن دلالة الرمز الأولى، كفضاء محرو من البيت القديم ليصبح في وعيها السياسي رمزية تحتاج إلى من يحورها من الإستعمار والأنظمة العملية فيتحوره بتحقيق التحرر الشامل. لكن (هزيمة 67) تعيدها إلى عاداتها الطفولية في الإختباء تقول ص (76) "فقدت الكلمات معانيها إذاك وأنا انسحب في ظلمة الغلابة إلى الدور الأعلى حيث أسكن، الجأ كالجيوإن الجريج إلى جحري أكفن نفسي بالغطاء على السريز".

فالوطن الذي تحول إلى قضية مطلقة في حياتها يصاب بهزيمة كبرى، لتجد نفسها معه عاجزة عن الفهم والتحليل "ومن ثمة أجد نفسي في حدود رصد الأعرش" تقول ص 82 من الكتاب.

وبعد هذه الفترة التي لم تستطع فيها الكاتبة إكمال مشاريعها الروائية التي وصفت أجزاء منها في سيرتها، تعود لها حيويته وتتجدد رغبتها في الارتباط بالحياة والاشتياك معها. تقول ص 92 "لولم يكن 6 أكتوبر 1973 (وهو تاريخ انتصار الجيش المصري على العدو الإسرائيلي واسترجاعه لسيناء) لما شعرت بالرغبة في كتابة هذه

فرويد أن عملية التذكر، أو العودة إلى الماضي تحتوي (في كل الحالات) قيمة علاجية وهو ما تؤكد الأسطورة عندما تؤدي عملية للتذكر التي تتم مع الكاهن أو العراف أو الساحر إلى الشفاء

كما لا تغفرتنا الإشارة في هذا السياق إلى البعد الاجتماعي في رمزية البيت، إذ هو دال على نسب لطيفة الزيات المعالي، وقد كان ذكرها لتاريخ العائلة من باب تثبيت هذا النسب المهدد بالنسيان والضياع في فترة الثمانينات التي شهد فيها المجتمع المصري تحولات جذرية قياسا بفترة ولادتها وشبابها أي الثلاثينات والأربعينات. فقد كانت لطيفة الزيات شاعمة بسيرتها على تحول حضاري للمجتمع المصري من مجتمع إقطاعي إلى مجتمع بورجوازي أو شبه بورجوازي، فشكّل البيت القديم الذي تهدم رمزا لهذه المرحلة التي تهدمت أيضا، والتي دفنت معها سيرة طفولتها ومائلاتها فكانت الكتابة ضربا من الشهادة على هذه المرحلة، لم تخل من النزعة "النوستالجية" باعتبار تداخل الذاتي بالموضوعي في علاقتها بعلامة هذه المرحلة وهي البيت القديم ولكنها باسترجاعه تسعى إلى حماية نفسها وأصلها من الضياع والتلاشي كما تسعى إلى لمة ذاتها المتشظية والتي تبعثرت في المنازل التي اضطرت للانتقال لها والأماكن جزء من هويتها، إذ الهوية تتكون بالضرورة من الثابت والمتحول من الجماعي والمشارك ومن الذاتي، أي مما يصنع لنا، ومما تصنعه نحن أيضا.

### III. رمزية الوطن في كتاب حملة تفتيش أرواق شخصية:

#### لـ الرمزية الرومانسية والسياسية للوطن :

يظهر الوطن في بداية السرد كفضاء أوسع من البيت القديم، فضاء مغر ولقد كشفت الساردة عن هذا العالم عبر سخط البيت، الذي منه تعرفت على دمياط ومن دمياط على مصر، تقول ص 26 "ولا تُعد مصر هذا الشيء المجرد الذي لا أدركه بحواسي كلية القدر التي انتظروا سنة بعد سنة في السطح".

ويظهر من المعجم الذي استخدمته الكاتبة في وصف علاقتها بالوطن/ مصر/ ص 25 و 26 (أراها والمسيها

والتححر الاجتماعي والاقتصادي للشعب المصري هو قاعدة التححر الشامل بما في ذلك تححر المرأة كان حاضرا في أثرها السير ذاتي وهو ما أصبح على الوطن رمزية حضارية، فنهضته واستقلاله وانتصاراته وهزيمته سنة 1967 وانتصاره في حرب 1973، لم تكن لها دلالات رمزية خاصة بالإنسان المصري فحسب بل رمزية حضارية شاملة تخص العرب ككلهم وحضارتهم.

#### IV. الثابت والمتحول في رمزية البيت والوطن في "أوراق شخصية":

نستخلص من التحليل السابق أن ثمة دلالات رمزية ثابتة للبيت والوطن وأخرى متحركة فالثابت هو أن البيت مكان الألفة والحماية والسعادة، لذلك نتذكر عوالمه دائما وتهفو إليه وقد بينت أن انشادها كان لبيتين محوريتين هما بيت الطفولة (أي البيت القديم) وبيت صحراء سيدي بشر الذي صنيته وقضت فيه أحلى سنوات زواجها، أما المتحول فهي هذه الدلالة الرمزية فهو رفضا للبيئة الثقافية للذكورية المدججة للمرأة في هندسة البيت وطوابقه وقد ظهرت في البيت القديم تصريحا، والمحت إليها في بيت الزوجية، عندما يتحول إلى فضاء شبيه ببيت العلاقة في ما يمارسه عليها من تدجين.

وهذه العلاقة بين الدلالة الثابتة، والمتحركة، كانت جدلية في بعض مراحل حياتها إذ ساهمت في إكسابها وعيا سياسيا يتجاوز بها أسوار البيت إلى مجال الوطن الكبير ويحررها من نظام الثقافة المهيمنة الذي يريد أن تكون مجرد كائن بيتي، لتصبح امرأة مشاركة للرجل في الشارع والجامعة وساحات النضال الوطني والسياسي، ولتصير متساوية معه

ولكن هذه الجدلية التي أكسبتها وعيا سياسيا، خلفت في داخلها ثورتا وجروحا داخليك عميقة، فخرجها في البيت من الوعي البيتي المطمئن كان أشبه بخروج حواء من الجنة من الفردوس إلى عالم الكون والغساد والشر والصراعات، وكان عقابها على ذلك نسيانها لأنوثتها وحاجاتها كأمراة، وفشلها في مؤسسة الزواج، فضلا عما تعرضت له من آلام بسبب الإعتقالات المتكررة، وإحساسها العميق بالخيبة سواء على الصعيد السياسي العام أو على

المذكرات أو برغبة في أي شيء كان أعرف أن توبيتي السياسية تحولت على مر الزمان إلى سلوك ووجدان قد انتقدتني من بعض الحفر الفردية التي تردت فيها ومن كل الهزائم السياسية التي نكبت بها مصر ونكبت بها بالتالي، بل إنها استطاعت أن تتجاوز أزماتها الشخصية (طلاقها الثاني، موت أخيها وموت زوج أختها) وذلك بالحضور بين الناس ومشاركتهم مشاغلهم، ولم تخلع الحداد إلا في اليوم الثالث لحرب أكتوبر، عندما سمعت بقصة استشهاد بطل من أبطال حرب أكتوبر تقول "ولفتني بعدها الرغبة العارمة في الخروج إلى الناس في التواجد مع أكبر عدد منهم في الشعور بالإنتماء والإعتداد كاني أنا التي أدبت التحية لمصر".

وتصف الكاتبة بنبرة متصوفة الدرجة التي بلغتها من الوعي بتحورها حين تقول وهي في سيارة الشرطة لتودع السجن خلال الحملة التي أمر بها السادات - اجلس مرتبطة في هدأة الليل في مقدمة عربة شرطة والفرابيط يبحث عن السجن ليودعي وما من أحد غاب يملك أن يسجنني وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير متوقصة تنتظر مني أن أم يدي لأحتويها، وسموعي التي لا تنفطر وحريتي تلوح في آخر الطريق ص 116

#### ب- الرمزية الإيديولوجية :

لقد تحول الوطن في حركته الرمزية في فضاء دال على الاتساع والانطلاق والحرية، في مرحلة الطفولة والمراهقة، إلى موضوع سياسي، ارتبطت به الكاتبة ارتباطا العاشقة أو المتصوفة فنشرت حياتها لتحريره، فصار في رمزيته شبيها بها، إذ أن تحرره من تحررها فانتخذ رمزية التحرر، ولكنه تحول في فترات متباعدة من فضاء الحرية إلى آلة للقمع والمطاردة، فصار سجننا وزنزانة لمن حملوا بتحريه ولقد ازدادت هذه العلاقة تعقيدا وتشابكا، فالوطن الذي حولها إلى رمز من رموز النضال بل إلى أسطورة كما تقول ص 136 - عندما تفكر في الأمر الآن يخيّل إليها أن الناس حولوها من إنسان إلى صورة حرصت على الإندماج في إطارها، إلى أسطورة حاولت أن تعيشها، جعد لديها مشاعرها كأمراة وأنثى.

#### ج- الرمزية الحضارية :

إن وعي لطيفة الزيات بأن التححر السياسي للوطن

يوسع من دلالات التأنيث في النص يمكن أن نرصد تجلياته (أي المؤنث) في رمزية البيت والوطن في مؤلف لطيفة الزيات فالمستويات الرمزية للبيت التي سبق لنا استخراجها وتحليلها تحمل دلالات أنثوية بعضها له علاقة بالأنثى/ المرأة كوضع اجتماعي، إذ يرتبط البيت بمعاني الحماية والأطمئنان، ثم بمعاني التماسك والتوازن والسعادة الأسرية، ولقد باحت لطيفة الزيات بأن أسعد لحظاتها كانت في البيت القديم وبيت الزوجية في صحراء سيدي بشر أي حيث توفرت لها السعادة وبعضها الآخر له علاقة بالأنثى ككائن مهيا بيولوجيا واجتماعيا للولادة والتربية والاستقرار، وهذا يظهر جليا في تشبيه البيت بالرحم والبئر (وهي رموز الخصب)، وفي مستويات أخرى تتجلى الأنوثة في التعلق بالبيت عبر وصفها الدقيق لأركانها وزواياه وتفاصيله، حتى أن لطيفة الزيات تحول المسجن والزنازة إلى بيوت لتسرح من خلالها صورة البيت الذي حرمت منه، فضلا عن الرموز المتعلقة بالرمزية الكبرى للبيت مثل رمزية الشجرة، وما تحيل عليه من معاني الثبات وفي مستوى رمزية للوطن تظهر ملامح الغلالة الأنثوية معه، في استخدام معجم عاطفي وشعوري، لوصف علاقتها به إذ تقول ص 25 عن الوطن/ مصر "أراها والعساها وأسمع نبضاتها وأشعها وأندوها (وهنا يتجلى تأنيثها للوطن ذاته).

ويمكن أن نرصد إشارات عديدة في علاقة الساردة بالوطن، تدل إذا ما نظرنا لها من زاوية التحليل النفسي على أنها علاقة امرأة برجل. فكان الوطن رجل، أحبته ونرت له حياتها مثل عاشقة أو متصوفة، بل إنها طلقت مرتين ولكنها ظلت وفيه لرجل واحد هو الوطن.

تقول لطيفة الزيات ص 45. ولم أكن أتأمل رجلا جميلا. ولا حتى إنسانا جميلا كنت أتأمل الجمال في إطلاقه والكمال في إطلاقه... وكان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد في مطلق من المطلقات ومن مطلقات لطيفة الزيات الوطن كهم جماعي تلزم به لتتعالى عن أنماها الضيقة لتتوحد فيما تسميه بالآخر.

لقد عكس كتاب "أوراق شخصية" ملامح أخرى بارزة مما يسمى عادة بالآلثب النسوي، فهو في بنائه الدائري وإختره لرمزية البيت علامة على ذلك محاولة لتجاوز الضياع والتيه الذي عاشته المرأة في مغامرة نضالها من

صعيد ما ناضلت من أجله خصوصا في مجال تحرير المرأة والمجتمع فكان استعادتها للبيت القديم، وبيت صحراء سيدي بشر، وتفاصيل طفولتها ضريبا من التعويض ومحاولة لتثبيت الماضي والشهادة عليه ولم تفرج رؤيتها للوطن عن هذه الجدلية المتوترة بين الثابت والمتحول فالثابت في رمزية الوطن أنه مجال لتحقيق الذات في المجتمع وإثبات جدارتها وكفاءتها فيه فقد جعلت من هم الوطن مطلقا يحرمها من موهبتها الذاتية ويرقى بوعيها ولكن هذا الوطن المتحول في حركيته الاجتماعية والسياسية لم يكن فضاء تحرر إلا في فضاءات محددة (الجامعة والعمل الجمعياتي والسياسي) ولكنه كان بمؤسساته التقليدية (العائلة، ردود فعل زملائها عن فشلها في الزواج) الحكومات التي توالى على السلطة ( قاعما لنزوعها للتحرر، فقد اضطرت للتقل ( هوبا) من بيت إلى بيت، وخلف ذلك تشنتا ومزقا نفسيا، وحاصرهما في السجون التي ظهرت زنازينها أشبه في ضيقها وجدانها بالبيت التقليدي المحاصر للمرأة

ودعم ذلك فقد احتفظت لطيفة الزيات بهمة العلاقة الجدلية المتوترة بينهما وبين البيت والوطن أوعية بائع أسباب ذلك خارجة عن إرادتها، فهي في النهاية امرأة مصرية ابنة شروط مجتمعها وظروفها التاريخي، ولذلك لم تنب عن عشقها للوطن وتعلقها بقضاياها، ولم تنس بيت الطفولة والزوجية، فكلاهما وجهان لشخصيتها ومصيرها، فهي بينهما وبينهما معلقة في حبها يتنازعانها تنازع الذكورة والأنوثة فيها، تنازع القوة والضعف، تنازع الهم العام والهم الذاتي، تنازع الحاضر والماضي، الرحم والموت، الطفولة والتبخر، الواقع والذاكرة والرمزي والواقعي.

## ٧. الخصائص المميزة للسيرة الذاتية النسوية من خلال "أوراق شخصية"

في دراسة لها تحت عنوان النص المؤنث تقول "زهرة الجلاصي" في الصفحة 12 منه "المؤنث لا يثق عند حد الأودح أي كصفة مميزة لجنس النساء" فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى "جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي إضافة لما يمتلك من قابلية للإشتغال في مستوى الرمز والعلامة". في ضوء هذا التعريف الذي

أجمع عليها كبار المنظرين لهذا الجنس الأدبي (عليب لوجون وجورج ماي، وفردورف) فإنه قريب جدا من مناخات الرواية، لا في تلاعبه بالزمن وكسره لخطيته، وفي انفتاحه واحتضانه لأجناس أخرى مثل الشعر، والوثائق والأخبار والاستطرادات بمختلف أنواعها أو في مراوحته بين السرد والوصف والحوار والمونولوج فحسب بل في جوهر مقارنته السردية، فهو لا يقدم لنا سيرة ذاتية بالمعنى التقليدي، أي دالة على أن الكاتب قد تعرف وبشكل نهائي على شخصيته ومسارها في التاريخ، بل سيرة ذاتية روائية، تتحول، وتتأثر فيها الساردة بعلامات الشخصية الروائية الإشكالية، التي تجعل القارئ يشاركها فهم وتأويل وجوها غير ما تمنحه وتعرضه من متخيل رمزي، حول البيت والوطن كما درسنا ذلك، وقد تجلى في الأحلام، والتأملات والتهويمات والأقوال أيضا فضلا عن القيمة السيرة الذاتية والقيمة الأدبية لهذا الأثر الذي ما يزال في حاجة إلى دراسات معمقة لجوانب أخرى فيه، فإن له قيمة تاريخية أيضا، إذ يساعد المؤرخين على دراسة ما تغير في المجتمع والعقلية والوجدان المصري من الثلاثينات إلى إيمانيات عبر الانتقال من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الصناعي البرجوازي.

كما أنه مهم من جهة ما يدل عليه من أزمة في الخطاب الإصلاحي والتحديثي للمجتمع المصري بسبب ما تعرض له من خيبات وانتكاسات فلم تكن كتابة السيرة الذاتية من قبل الرواد والرائدات بمعزل عن الشعور والوعي بأزمة الهوية ذاتها.

أجل التحرر وهو في تداخل نصوصه وتمزقه أحيانا، وغياب الاستمرارية السببية والمنطقية صورة من حياة المرأة المناضلة في مجتمع مفلق ومحاظ.

وهو بتحويله للبيت مركزا للعالم، ومكونا أساسيا للهوية والكيان ويربطه بكل المصمول الرمزي الأنثوي (الماء، الرحم، البئر، المطلق الموت)، يعبر عن خصائص معيزة للسيرة الذاتية النسوية دون شك.

ويبقى السؤال تقول ريتا عوض في مقال صدر لها بالعدد 41، 5 ديسمبر 2003 من مجلة العربي تحت عنوان "الفترة الجنسية إلى الأدب هل تغني الأجناس الأدبية" هل يفيد تمييز الإبداع النسائي أو الفترة الجنسية إلى الإبداع في تعزيز الطاقات الإبداعية للمرأة؟ ألا تؤدي هذه الفترة اللغائية الضدية في موضوع الإبداع إلى تكثيف الشعور بالإنقصام الجنسي وإلى ما عرفناه في الغرب من حالات التطرف المتشنج في بعض الحركات النسائية تطرفا يضر بقضية المرأة ويسمي إلى المرأة نفسها ولا يصل بها إلى ما تبقى تحقيقه.

## VI. الخاتمة :

رغم قلة إنتاجها الأدبي، والذي لم يتجاوز روايتين هما "الباب المفتوح" و"صاحب البيت" و"مجموعة قصصية" فقد استطاعت لطيفة زيات أن تضع نصها السيرة ذاتية حملة تفتيش، أوراق شخصية ضمن مجموع الأعمال السيرة ذاتية النسوية المهمة في الأدب العربي بشهادة العديد من النقاد والباحثين، فمع وفاته لعبدالله العمل السيرة ذاتية كما

## المرات :

بالعربية :

1. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القفاشي وعبد الله صولة تونس بيت الحكمة 1992.
2. لطيفة الطريطر، معلومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث/ تونس كلية الآداب منشورة 2001
3. لطيفة الزيات، حملة تفتيش، أوراق شخصية، القاهرة دار الهلال أكتوبر 1992
4. محمد عبيدة، أساطير العرب عن الجاهلية ودلائلها، بيروت دار الفارابي 1994
5. مرسيا إيد، المقدس والعادي، ترجمة عادل العوا، بونابست، صحاري للصحافة والنشر
6. عباس بنو باشا، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت المؤسسة الجامعية 1984
7. رهرة الجولاصي، البص المؤقت تونس سبراس 2000

بالفرنسية : Traki Zanad - Symboliques corporelles et espace musulmans, Tunis Ceres production 1984.

الفرويات :

- من أدب، أسيرة الدائرة فورسا، المفاهيم والنصوصات لعليلب لوجون، ترجمة ضحي شيحة بغداد مجلة الكتابة الأجنبية عدد 4 سنة 1984
- محمود حسين، حوار مع لطيفة الزيات، مجلة الآداب، بيروت سبتمبر/ أكتوبر 1993
- صري حافظ، لطيفة الزيات رائدة الكتابة لفعل للتحور والعمل، القاهرة الهلال أكتوبر 1996
- صافيانز كظم، لطيفة الزيات، القاهرة، الهلال أوت 1994
- يرفس شوقي بدر، لطيفة الزيات ورحلة البيت عن الزمن المعقود بيروت مجلة الآداب سبتمبر 1993

## شعرية الخطاب لدى المسعودي

### نزيهة زاغز\*

عمقها، وتقويض على نشوتها الفائضة، وحينما يبرأ من الشعرية الهيمنة على المناخ القصصي فإنه يصبح الهاجس ألا يسرد فحسب، ولكن أن يخلق اختراقات في المألوف اللغوي السائد، كان القاص هنا يدخل إلى عالم الشاعر وهوومه من باب اللغة (3).

وكي تهيمن الشعرية بالفعل على المناخ القصصي لا بد من اختراق المألوف اللغوي أي اللغة العادية، فتشكل مرسى بلغة الانزياح (L'ecart) هذا من جهة، لكن من جهة أخرى فالشعرية لا بد أن تخطف هذا الهاجس لتلمس الخصائص الأخرى، فالشعرية لا تحتكرها اللغة فحسب، لأنها موجودة في جميع الأشياء المحيطة بمعنى آخر، وبحسب أوكتافيو بات - العالم ليس أعمى، خصوصاً عندما تمسه الحالة الإنسانية -.

فالشعرية بالإضافة إلى تجليها في اللغة بالأساس، فإنها تظهر أيضاً في المناخات، الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان.

وحينما تتوصل اللغة الشعرية إلى شحن النص الإبداعي بطاقة من التأثير، معنى هذا أنها تكتنز هذه القيمة، أي الشعرية، وبالتالي تشحن البناء القصصي بطاقة من الإيحاء الذي بموجبه تتخلل اللغة عن عاديته، وعن ثقلاها.

وبامتلاك هذه القيمة أيضاً، فإن اللغة تحاول قدر الإمكان الإغترال من الإستعمالات الأدبية الجاهزة، وتحاول أن تيدي جمالها الطبيعي وأناقته المتنودة.

ورغم هذا الالتصاق الجمعي بجسد اللغة فهذا لن يبيع " لغة الشعرية أن تحجب الالتفات حول لحظة

### مفهوم عام لمصطلح الشعرية:

لقد ظهرت القراءات النسقية كرد فعل على القراءات السياقية، فإن كانت البنيوية تهتم أولاً، وقيل كل شيء بدراسة البنية، أي دراسة نظم النص، والأسلوبية تهتم بدراسة الأسلوب، والسميائية بدراسة العلامة، فإن الشعرية تهتم بدراسة أدبية النص. هذه الأدبية التي يحدد موضوعها أحد المنظرين في قوله

ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوكلي التالي هو الخطاب الأدبي (1).

هذه الخصائص التي تتضمن المعنى الواسع للغة حيث لا تنحصر في جيز ضيق تخطي المقاييس الجاهزة، وتخرق المألوف لتشكّل عالمها الخاص بها، بمعنى آخر الشعرية تنفتح على جميع الأفاق الميثية، واللامرئية، وهي مصطلح أوسع من تلك المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر فحسب، لأنها تخطت هذا المفهوم، لتدخل جميع الأجناس الأدبية كالرواية مثلاً، فـ "الخطاب الروائي بالدرجة الأولى هو خطاب شعري، إلا أنه لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري (2)، لأن التصور الراهن هو تصور ينحاز إلى المقاييس الموضوعية سلفاً للشعر، وفق مبادئ ومفاهيم معروفة، وهذا بطبيعة الحال يخدج عنه مقياس الخطاب الروائي.

من هنا يتضح الكون الشعري، أو الشعرية التي نقصدها، إنها تأخذ من المناخ الشعري أجواءه غير الألفية، والغرائبية، والصادقة، بل المتفجرة صدفاً وجونا، كما أنها تقفز باللغة إلى المنتهى لتترك هذه اللغة

إن اللغة ليست هي المحك الرئيسي في إبراز الشعرية، وإنما ما تتطوي عليه من دلالات عميقة مستوحاة من المواقف التي تصبح عبارة عن حوافز غنية بالإمكانات القادرة على ترجمة حالة عايشها الكاتب، ويود نقلها بنفس الدرجة إلى المتلقي

إن الروائي الذي يوظف الشعرية يظل يؤكد على المنحى الغرائبي حينما يجعل من البطل صورة صادقة لاحتمال الولوج في كنه الحقائق الخارقة التي تستشف من خلالها الأشياء، ويمنع اللغة الروائية من أن تفصح عن ملامساتها الجمالية الخارجية، لهذا فاللغة في الرواية الشعرية تنحصر عن وظائفها المعتادة، وتدو الكلمات لا تدل على شيء معين بقدر ما تصبح هي نفسها طاقة وجودا بأكملها فاللغة، والدلالة اللغوية أصبحت طاقة مكثفة تقرب من الشعر في أنسيابه، ولا وعيه اللامتناهي.

إن المنكأ الشعري يعطي الانطباع بأن النص يشبه السيفيساء التي تضع بما يزهو في أعماق اللغة من أساليب الإقحام الباطني، والظاهري.

فالشعرية مصطلح فضفاض، فقد يخیل للبعض أنه كي يكسب القاص أو الروائي هذه القيمة لا بد عليه أن يكتب شعرا يوشى به حواف فقراته، لكن المقصود هو الأسلوب الشعري الذي يدخل في "علم الجمال".

فإلى أي مدى استطاع المسعدي أن يوفر هذه القيمة في نصوصه؟

وإلى أي حد التبس خطابه بمستوياتها (الشعرية)؟ وهل تحيلنا لغة المسعدي على ترميزات، وإيماءات مختلفة؟ وهل يمكننا أن ننبئ على ضوء نصوصه مقولات نقدية متينة تؤسس لشعرية ورواية غير قابلة للمقايضة؟!!

قبل الاتجاه إلى دراسة تطبيقية لنصوص المسعدي في هذا الإطار لا بد لي من أن أدخل إلى ذلك بهذه الشهادة "إن الذي يريد أن يستجلي خصائصه، وطابعه، وأن يستكته أسرار سحره، ووسائل بيانه وعوامل إغرائه مضطرحا إلى تحرير دراسة جمالية ضافية دقيقة" (6).

إن في هذه الشهادة ما يغني عن الكثير من الإنشائية التي يحذفها النقد الحديث الذي تقوم جل مناهجه على الوصفية بعيدا عن المعيارية، لذا فقي تطبيق مستويات شعرية الخطاب على نصوص المسعدي

الحدث التي تجعلها تميز هذه القصص عن قصائد النثر، فهي تسمح لنفسها بإيراد التفاصيل وتلتف حول الموضوع في رمزية شغافة، وهذا ما يعطيها بعد التجربة القصصية، ويميزها عن نزعتها الشعرية الواضحة (4).

وتبقى أكبر خاصية، أو ميزة يمكن للشعرية أن تمنحها للنص الإبداعي، هي إحالتها العلاقات الواقعية إلى علاقات مستحيلة على المستويين: اللغوي والتخييلي. فكانني بها تقيم حدودها الفاصلة بين الحلم واليقظة، بل يذهب بها الشطط بعيدا حينما تلغي هذه الحدود لتلمس نقطة الحلم البيضاء، والتي تعبر بالضرورة عن البؤرة، وعن العمق، لأن اللغة اغتسلت في الحلم، وبالحلم لتند بالصور الجديدة التي كانت أنأت من الحلم نفسه.

و- الشعرية لا تقتصر على تجليات اللغة (5)، لذا فالساعي وراءها لا بد أن يشحذ جميع الوسائل لينتد نضاتها، وفوضاها، وزهورها المترامية هنا وهناك، في الحالات العادية، والحالات الاستثنائية، والمعقولة واللامعقولة والجديرة والبعيدة.

وغير كات البتة القول بوجود الشعرية حينما يتخذ النص الإبداعي منحى إنشائيا أو خطابيا، فحينذاك سوف يسقط هذا الخطاب في الرومانسية الضيقة كما يفتك من القصة بناءها المحكم، ويضعف تماسكها.

إن توظيف الشعرية في النص الروائي هو توظيف لإمكانية خوض المطلق للعثور على اللحظة اللامعقولة، وفوق العادية، والغرائبية بشحنات مضادة ضد العادي، والمألوف، وفيها ينأى المؤلف بلفته بعيدا، فيكون شخصيات، أو سمات لشخصيات غير مالوفة كان يمد جسرا يربط التاريخي بالواقعي في لغة حبلى بالرمز.

وذلك عن طريق اللجوء إلى الرموز التاريخية أو الأسطورية للتعبير عن هاجس التواصل، ويتوظفه لهذا الرمز التاريخي-أسطوري يلفظ روايته بخلالة من الشعرية المشحونة بصدى تجارب ذهنية ونفسية، وعقيدية ..

وببقى هاجس التجريب في الرواية الحديثة هو المحفز الذي قادنا إلى هذا النوع من الكتابة التي تستثمر الإمكانيات الشعرية، وبالتالي إعطاء خصوصية للنص بما يحمله من تراكم أسلوبي، وبلاغي في تزوج هيب مع التثقيف والإختزال اللغوي.

اشتقاقا للصوتيات، وثاليا لا يتضمن مصطلحا" (8).

وينطلق باعتبار أن الموسيقى لسانا، ولهذا لسان مزياهه الأولية. الأصوات، وله جملة التي تبدأ، تتوقف، وتنتهي (9)

إن اللغة بواسطة أصواتها تتيح لنا التعبير عن الأفكار المتباينة، ومعلوم أن اللغة غير متناهية، كما يذكر هيمسلاف Hjemslaw ذلك أنه "من الواضح جدا أن للجمل معنى خاصا تحده القاعدة اللغوية، وأن كل من يمتلك لغة معينة قد اكتسب في ذاته وبصوره ما، تنظيم قواعد تحدد الشكل الصوتي للجملة، ومحتواها الدلالي الخاص" (10).

إن المستوى الصوتي للنص هو حركة مثالية كما أسماها (جاك بريدان) الذي يقول: "إن اللغة مطلما كبته الفكر البنيوي الحديث، هناك مدلول متعال... عبر الصوت أي عبر لسان من كلمات، إنه الصوت ينتشر" (11).

إن اللفظ وفقة الصوت أهم مكونين لشعرية الخطاب، إن في هذا التكامل بين ماهو لفظي، وما هو صوتي يتشكل المعنى المزدهم بالدلالات المختلفة، والمتكلم عادة ما يلجأ إلى تشكيل اللفظ مستحثة للاستيلاء على انتباه المستمع، وهذا لحدوث التأثير، وتجد هذه الظاهرة الإيقاعية عند محمود المسعدي في "السد" حينما يستعمل كلمة (هلها هلها)، فيحدث بهذا التقابل إيقاعا فريدا، ويعتمد المسعدي استحداث اللفظ غريبة وذلك في معرض إبراز دعاء الكهنة، ويصفه بنفسه بأنه دعاء في وطنه، وكلام بعيد المعنى؛

ضوح قدر بضوء غمر

تفرد طرد بطخر الكراغ

بهيمريضل وقاف مغل (12)

ويستمر هذا الإيقاع مع نصوص المسعدي، فهو قد استأثر بهذا النوع من التجانس والتناغم بين حروفه، وكلماته، وعباراته، ومعانيه التي تتداخل إيجاباتها المختلفة وتتزاحم إيقاعاتها من خلال تراكيب تميزت بقدرتها على الرمز والإيحاء.

والإيقاع الموسيقي يحيلنا على التلذذ والمتعة "زيادة على ما كان له من قوة مسرحية في الماضي، وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعائرية إن له من جهة أخرى بعدا شعريا" (13).

محاولة للقبض على أسرار سحر بيانه بواسطة تراكماته الدلالية، والصوتية والتربكبية.

من المؤكد أن لمحمود المسعدي لغة متميزة خاصة به، فكاني بهذا الرجل يبتكر لغة جديدة تشبه اللغة القديمة، وما تشبهها، تغترف من ينبوعها لكنها تفجر ينابيع سرية جديدة، فهو يأخذ من لغة القدامى بقوتها، وجزالتها، كما يأخذ من سلاسة المحدثين، ويضيف إليها شيئا من ملحة الإبداع لتتميز، وتتفرد، أو توجد هناك لغة أكثر من هذه اللغة في تناقضها، وتوهجها، ونوقها إلى المطلق؟ فالمسعدي فاتح من الفاتحين، ودأخل إلى حرم اللغة دخولا فانتازيا استثنائيا، ولغته هي لغة التكثيف، والإختزال والإيجاء والرمز، والانفلات، وهي سمات تميز شعرية الخطاب.

إن المسعدي يكاد يتميز بين عشرات من كتاب القصة، ليس للتوسعية فحسب، وإنما العربية والعالمية ككل رغم أنه لم ينشر إلا ثلاثة أعمال أدبية كاملة، وهي: السد وحدث أبو هريرة قال .. ومولد النسيان، وهذه الكتب الثلاثة هي محور تطبيقنا.

ولنبدا بالمستوى الصوتي؛

إن اتفادنا للمستوى الفونتيكي هو منطوق لاستخلاص الشعرية لأننا بواسطة نكتشف الملائق والنظم اللغوية التي تتجسد نظريا من خلال المفاهيم المختلفة، وهذا يتأتى من خلال الأصوات المملوطة، وحول الأحرف، وحول طبيعة الكلمات ومختلف وسائل ترتيبها لاستخلاص مختلف الدلالات

"إن كل لغة طبيعية تحتوي على عدد متناه من الفونيمات (أو من الحروف الأبجدية) وكل جملة بالإمكان تصورها ككتتابع فونيمات، علما بأن عدد الجمل غير متناه" (7).

وكل جملة من هذه الجمل تحتوي أيضا على عدد لا متناه من الأصوات، أو على شكل فونيتيكي، ومؤشر دلالي، تضبطها قواعد اللغة التي تحدث التوافق بين الصوت والدلالة.

إن ذلك الإيقاع الذي تنتجه اللغة هو ما يسميه جاكوبسن بالموسيقى حيث: "في حدود لسانية تكمن خصوصية الموسيقى بالنسبة إلى الشعر في كون مجمل مصطلحاتها (لسانها حسب اصطلاحات سوسير) ينحصر في النسق الفونولوجي (الصواتي)، ولا يتضمن توزيعا تأصيليا

ضموخ قنزر      بضوء غممر  
سهيد بشر      رمال الدماح  
شضاضا عمد      كهيب المرد  
نهقر لرد      بطخر الكراح  
لكيف بوم      لرفض قدم  
لماض طغم      لداف الجراح  
هيمر ضغل      وقاف مغل  
يتيري الدغل      بكسف الرماح  
فهاث الصلندي      ودوف الرياح  
يجيي الرويدي      وسخط الصراح (16)  
ثم يختم ذلك بلازمة تزيد من الوقع الصوتي للغة :

سحر ماء الهباء  
سبحت صاهباء  
هلهبا هلهبا  
سبحت صاهباء  
ويستمر الصخب الإيقاعي في شكل همهمات :

مهدد اليد      واسدد السد  
وانقضى المد      واصدق الراح  
الخفا لجاء من تراكب إيقاعي، وخروج عن اللغة المفهومة  
إلى وظائف المعجم، لكن في حدود ذلك الإيقاع أثر في بنية  
النص، إنه " الخروج عن اللغة لا الخطابة، فاللغة كلها فيود  
وجباتل، وهو الخروج من اللغة إلى الإيقاع والخيال  
العجائبي" (17).

وبذلك يكون المسعدي قد خرج عن المقياس التقليدي الذي  
"يطلب جعل الأصوات تابعة للمعاني الجزئية" (18) ذلك أن  
المستوى الإيقاعي يسعى إلى إبراز نسج معكم مع المستويات  
الصوتية والنحوية والأسلوبية والمعجمية والدلالية

ويري محمد مفتاح " أن إغفال المستوى الإيقاعي يشكل  
ثغرة أساسية في جسد النص"، وقد وعى المسعدي هذه  
المسألة وعيا مبرزا من خلال ترجمته في نصوصه،  
ويتوقف ميكانيك ريفاتير في تحديد خصوصية الخطاب  
الشعري عند معجم غريماس وكورتيس ليلاحظ أن ما  
يجده فيه حول المعجمية والإيقاع هو التشاكل والمعنى  
العرضي، والاستعارة والانزياح والمرجعية الداخلية..  
ليس خاصا بالشعر إلا من قبيل الغلبة

ومن ثمة فإن إيقاع اللغة لدى المسعدي من إيقاع  
فكره، واتساع مجال اهتمامه، إن استثمر الأسلوب النثري

ويحيلنا محمود المسعدي على هنري ميشونيك في  
تعريفه للإيقاع حيث يقول :

Il ne peut pas, Il ne doit pas y avoir une theorie  
Unique du rythme, le rythme dans le langage n'a  
pas Le meme sens que dans la musique" (14)

ليس المستطاع، وليس بالمقدور أن نجد نظرية  
وحيدة في الإيقاع، الإيقاع في اللغة لا يحمل نفس المعنى  
الذي نجده في الموسيقى

إن المسعدي لم يكن منظرا للمعنى فقط، وإنما كان  
يعي أبعاد هذا التنظير ليتلبس به، فقد اجتمعت في  
نصوصه أجواء احتفالية مشهدا وصوتا فاختلفت إيقاعات  
العروض بإيقاعات السمفونيات.

لكن هناك إيقاع لرسخ من هذا الإيقاع الشعري، وهو إيقاع  
الكلمة، فالنظم الذي يقدم في شكل شعر لا يمكن اعتباره  
شعرا، فهناك بون شلوع ما بين الشعر والنظم، لكن ما يتخذ  
نموذجا للشعرية التي نعتنيها في بحثنا تأتي من ذلك الهروب  
بالمعنى بعيدا من خلال السرد حين يملكه للفترة بل إن إحداث  
ذلك الوقع اللذيذ بواسطة سحر البيان، والإيقاع الخاص الذي  
يتميز به دون غيره من معاصريه.

فهو حينما يقرب من تخوم اللغة ليخرج بها من عاديته  
يتكئ على مراوحات اللغة، و الإيقاع المعناني في تواصل  
الرهبان وهم يصلون لصاهباء، فالغن عند المسعدي يقوم  
على أسس ثلاث وهي اللفظ والصورة، والإيقاع. وقد زواج  
بينها في براعة وإبداع ..

وقد نجد هيمنة خاصة للإيقاع مع الدخول بالفقارئ في  
طقس شعري بدائي معتقة طبيعية، وحشية على ملاحظتها،  
وعلى صدفها، وهذا ما نلاحظه من خلال هذا الترتيل الذي  
يتواجد بين أطراف السد حيث يتولد الإيقاع من حرف المد  
الذي يحدث نغما خفيا ينساب بين ثنائيات الكلمات :

سحر ماء الهباء  
سبحت صاهباء  
هلهبا هلهبا  
سبحت صاهباء (15)

ثم نلاحظ كيف يتخلل المسعدي عن إلزامية المعنى  
في اللغة ليركز على الإيقاع في رجز يعطي للنص أبعادا  
إيقاعية لا دلالية :



نسق الدلالة L'ordre sémantique ونسق المحتوى شعري Discours poétique لأن "النص الروائي هو جزء من الأدب وخطاب من الأنواع الأدبية، يكون ذلك بتوفره على شعرية Sa poéticité، أي ما يجعله خطاباً شعرياً Discours poétique" (20) والسؤال المطروح الآن ما هو خطاب الرواية العربية؟

يحدد أحمد المديني مجموعة من أصناف الروايات، فهناك: رواية الأخبار والطرائف، وهي التي تعتمد على الحكم المعرفي، والتراكم المعلوماتي، ورواية الخيبة والأنات المريضة، وتندرج في هذا الإطار الروايات التي تجعل من الأنثى موضوعاً لها...

ثم تأتي الرواية الإشكالية، ويدخل تحتها كل ما هو جدي واع وإبداعي في حقل الرواية العربية، إذ "جسد التخطي للعلاقة الميكانيكية بين الواقع والنص، وبين الفرد والنموذج..." (21).

ومجموع المسعدي ينتمي إلى هذه الفئة الثالثة حيث تتركز "نصوصه" بما هو مذهش، ناء، مفعم بالدلالات المختلفة

#### البنية الدلالية في نصوص المسعدي :

يعود سبق الريادة في نحت لغة تراثية، مثقلة بالدلالات، وغنية بعدد الدين والفكري، والحضاري إلى محمود المسعدي، فلفته كما يقول جمعة بوشوشة: "فجرت طاقات الكلام والإبداع اللفظي، وخلقت إيقاعاً جديداً بلونه الشعري، الصوفي والمأسوي" (22). إن تتميز كتاباته في بلاغتها بانزياحها عن عادي البلاغة، فهي كتابة لا تراعي حدود اللغة، بل تفوض عبر مساماتها لتستكشف مواطنها، وهذا ما وجد فيه جمعة بوشوشة أخذاً بالشعرية أداة للتعبير الروائي (23).

ولعل بوشوشة يقصد شعرية الخطاب وليس خطاب الشعرية.

إننا نأزاء محمود المسعدي نجد أنفسنا مشدودين أمام عمق اللغة وكثافتها، فهي لغة الغواية والتعزيم، لهذا نجد الشعر حاضراً وبكثافة في نصوصه، وهو ما أسماه محجوب بن ميلاد بـ "الرواء الشعري" لأن المسعدي كان يعي جيداً مقولة فرانسوا موريك: "كل رواي يجب أن يخترع أسلوبه الخاص، وتكتيكه الخاص" فاخترق الوعي

القديم في تواتر أصواته، واشتقاقاته المتنوعة.

لقد كانت لمحمود المسعدي القدرة على تحقيق وإنجاز الإيقاع، حيث امتاز خطابه بخصوصيته الأسلوبية، واستثماراته البلاغية، ونزعتة التكنيفية والاختزالية. مما يجعل الوظيفة الشعرية تهيمن على نصوصه، إذ تلمس في "حدث أبو هريرة قال - كما لمسنا ذلك في السد - تعددية الأصوات وانفلات اللغة، فالقصة عند المسعدي ذات ثراء إيقاعي تأتي من فائتي التشاكل والتماثل، والتقاطع ما بين الموروث الثقافي العميق، والحاضر المنصرف عن ذاته إلى ذاته.

إن كتابة المسعدي هي اختراق ما بين النثري والشعري، فهي منطلقة وسطى ذات مكون إيقاعي ملائمي غير مسبوق، حيث يتفاعل المستوى الصوتي مع المستويين التركيبى والدلالي، مما ينتج نصاً مثيراً بتقاطعاته المختلفة، فالتقاطع الكائن في نصوصه مثل "السد" و "حدث أبو هريرة قال" ما بين تلك المستويات يحدث عن طريق القدرة على توزيع الكلمات توزيعاً متناسقاً، وهذا وحده كفيل بتوليد الإيقاع

والإيقاع يعتمد على التراكم العجائبي أيضاً ذي المكونين: مكون لفظي لسانی يتحقق عند النطق بالنص، ومكون موصوف، والمقصود بالإيقاع الموصوف هو ذلك الجو العجائبي المكون من خلال فضاءات غير مالوفة، وامتزاج الصورة بالصوت، والحركة في قوة ملحمية نادرة، المتوازي كل ذلك مع قوة الإيقاع اللغوي الذي يخترق مجال الجاهز والنمطي.

#### المستوى الدلالي :

إننا بمجرد البحث عن البنية الدلالية لعبارة ما نقبض على ممكناتها ومستحيلها. ومعلوم أن البنية الدلالية لكلمة من الكلمات هي مجموعة العلاقات التي يقيمها أبناء اللسان بتراكيب الكلام، بين ما نعتبره للكلمة معناها العام، ومعان أخرى للكلمات أخرى، ويوالها بها من المعاني الفرعية للكلمة ما يفني الكلمة، وما تصبح به بنياناً دلاليّاً يتسع به إيهابها اللفظي المحدود، وتتداح معالها المحسوسة" (19).

في استخلاص الشعري لا بد من المزاجية بين اتباع

لكننا سنأخذ ببعضها فقط، أو بالأحرى أبرزها، إذ سنتناول في السد "بنية الماء"، "بنية النار" "بنية الخلق". أما في مولد النسيان فسنتناول بنيتين، بنية الخلود، وبنية الغاب، وفي (حدث أبو هريرة قال) سنتناول البنية الصوفية، و (بنية المطلق).

#### بنية السد :

بإمكاننا تلخيص طغيان حقل من الحقول الدلالية عن طريق الانتظام، والتكرار، ونص "السد" مليئ ومفعم بهذا الكم من البنى، وقد تخيرنا لتمثيل ذلك بثلاث بنى وهي : "بنية الماء، بنية النار، وبنية الخلق".

وما يلاحظ هو هذا الشغف الشديد باستعمال تعابير الماء والنار مع مختلف مترادفاتهما ومشتقاتها، ولعل ذلك مرتبطاً إلى قيمتي الماء والنار في الميثولوجيا القديمة

قدينية الماء : هذا الحقل يفتحه عنوان النص الطائفي الدلالة "السد" وهو توظيف ذو دلالة صريحة إلى محور الماء، هذه اللفظة التي تتكرر بمعانيها العديد من المرات، وروايتنا في هذا النص عدة إشارات إلى الماء كرمز لتعالى الإنسان ونسائمه، وانتصاره على الطبيعة، وعلى إرادة القوى الغيبية

وقد ربط المسعدي في نص "حدث أبو هريرة قال" بين الماء والشهوة الجنسية، أما في "السد" فقد تكررت هذه الكلمة أي السد وهي إحدى معاني الماء 85 مرة وكلمة الماء 58 مرة، وكلمة الوادي 25 مرة، وعموماً فقد ورد ذكر الماء في هذه الرواية مع مشتقاته من مترادفات ومتضادات 414 مرة، فالماء في "السد" هو الهاجس المركزي، ولذا نجده يتكرر في العديد من المواضيع، ولا يخفى ما للماء من رمز للخصوبة .

2- بنية النار : وتتكرر في مواطن كثيرة بلغظاً نفسه، وأحياناً بمعناها لأكثر من ذلك ، وتتسامى النار بدلالاتها لتضاهي الماء في الطهارة، وقد تكررت لفظ النار مع مختلف مشتقاته 110 مرة.

3- بنية الخلق : والأمور نفسها نجده مع بنية الخلق التي تكررت 209 مرات.

#### ملاحظات :

1- فيما يخص (بنية الماء) نلاحظ طغيان هذه البنية،

اللغوي الموروث، والوعي اللغوي المستحدث، وللوصول إلى هذا المنتهى اتخذ من التعبير الرمزي سبيلاً إليه، والتعبير الشعري منطلقاً لتصوير الفكرة بالرمز والإيحاء، فاجتمع في إبداعه إيقاع الفكر مع إيقاع اللغة.

إن كتابة المسعدي هي كتابة تكفي بالتلميح دون التصريح، لذا لا تجد في الكتابة المسعدية تلك الخطوط الحمراء، فهي كتابة مفتوحة ومفوضة، ومحرصة لتكثيف إيحاءتي، ودلالي متقطع التنظير، لقد حقن نصوصه بدلالات عميقة، فعبث بأبطاله من أعماق التاريخ بعنا شكلياً أو أسلوبياً، ودلالي في لغة رمزية وإقافية.

ومن معانيه المبتكرة الدخول في اللامعنى عن طريق تلك الهمهمات التي يرسلها سدة صاهباء من خلال التراتيل والأدعية، واللغة غير المفهومة والرقصات البدائية، فهي لغة دالة من خلال حوار غير دال

وفي خطاب المسعدي يحضر ذلك ازدواج ما بين الأنساق واللغة، إذ نجد اللغة حاضرة مع النطق، صاهبهم أيضاً من خلال غيابها.

فالكلام عنده هو "معبر و موصل مؤثر" حسب تعبير (أولمان) وفي حوار مع المسعدي يقول : "المرات العديدة اعتقد أن الأدب هو اللغة قبل كل شيء، بما لها من طاقات تفجير للفكر، وبما لها من طاقات الإيحاء، واللغة العربية من بين اللغات التي لها من هذا النوع من الطاقات ما يجعلها في نظري من أثرى اللغات في العالم" (24).

إن هذا القول لا يبتعد كثيراً عن تمييز مويرس بلانشوبين الكلام النفعي والكلام الشعري والأدبي، فإن كان الصنف الأول هو للاستخدام اليومي، فإن الثاني يعتبر غاية فنية في حد ذاته، ويتفق هذا الرأي مع ما أدرجه نور ثروب فواي N.Frye في إجاباته عن السؤال "ما هو الأدب" في كتابه (تشریح النقد) حيث يرى بأن الأدب يتميز باستقلالية خطابه الذي تحدده وتميزه عن الخطاب الاستعمالي النفعي.

بمعنى آخر إن هناك تالفاً خاصاً يتم بين الكلمات في السلسلة الكلامية لتطوّر الحالة الشعرية على النص

ومن هذا المنطلق يمكننا الجفر في البنية الدلالية لنصوص المسعدي لنرى مدى تحقق ذلك.

تتبدى في نصوص المسعدي جملة من البنى الدلالية

## استنتاجات :

1- يتخلى (الغاب) في "مولد النسيان" عن معناه المعجمي، ليقيم شبكة من العلاقات المغايرة Relations différentielles، ويمكن إدراجها فيما يلي:

أ- الغاب مرآة عاكسة لنفس مدين في تشابه مقاصدها، وتعالق أشاتها.

2- الغاب صورة للخطي، والمستتر.

3- الغاب وجه آخر للمعتقد البدائي حيث تتجلى الملقوس البدائية وحضورها من خلال (سوى).

4- الغاب رمز لخلاص الروح، وهروب إلى عالم النقاء والطهارة من ثقل المادة.

5- الغاب رمز للعزلة، للاقترب من الذات.

في (حدث أبو هريرة قال) :

أ- البنية الصوفية : نلخص هذه البنية من خلال الترميزات الماركبة، فالمصطلحات المفردة لا معنى لها دون هذا التوفيق، ولجوء المسعدي إلى هذا الحشد من الترميزات الصوفية يبين عن البنية السودية التي أقام عليها نص "حدث أبو هريرة قال"، فهي بالأساس بنية تنزع نحو تشكيل نسيجي ينطلق من كون شخصية (أبو هريرة) تتلبس بهاجس الصوفية، ولذا التيسر الروائي رداء صوفيا لخدم نازع التوحيد والذوبان في الذات الإلهية، ولبيان عن قدرة الغوص في المتاهات الصوفية.

إن تكثيف التوجه الصوفي في النص جاء دليلا على الثقافة، والمنتج الصوفي الذي استند عليه الروائي، والذي تشعب به ، ولارتوى من مناهله، ولهذا فهو غالبا ما يستثمر بعض تعابير الصوفيين وترميزاتهم، وهي ترميزات دالة على الالتصاق بالذات الإلهية تارة، ومتصلة بتواة الشخصية تارة أخرى، وهناك ترميزات خارجية.

## استنتاجات :

لوقمنا بعملية إحصائية لوجدنا أن الترميزات المتعلقة بالذات الإلهية لا تعدى خمسة (5) ترميزات، في حين نجد المتعلقة بالشخصية أو الترميزات الداخلية تسعة عشر (19)، أما الترميزات الخارجية فهي لثنتا عشرة (12)

إن هذا التباين الإحصائي يضعنا أمام حقيقة هذا البطل

إن تكررت بمشتقاتها، ومتراهاقاتها، ومتضاداتها 414 مرة.

2- رواية (السد) قائمة أساسا على (بنية الماء) بدءا بالعنوان، حيث تتفق نوازع ذاتية ووجودية للبلبل لكسب الرهان.

3- رمزية ودلالة الماء تشير إلى الخصوصية، والحياة، ودلالة على الرغبة في الإستمرار، وصراع من أجل البقاء.

4- تأتي البنية الثانية (بنية النار) كبديل مضاد لبنية الماء، فكلمنا ذكرنا النار ذكر الماء، وكلمنا ذكر الماء ذكرنا النار، إنها ثنائية وجودية تلخص فهم الروائي العميق لهذه الثنائية، وأثرها في الحياة.

5- وقد رمزنا النار إلى القداسة، والشهوة الجنسية، وقوة الإرادة، واحتدامها.

6- أما البنية الثالثة (بنية الخلق) فهي حلقة رابطة ما بين الماء والنار، فكل البنيتين تخضعان لهذه البنية، فالخلق هو القاسم المشترك بينهما

7- والخلق رمز لنزوة واكتمال الإرادة،

8- نستنتج من ذلك أن المسعدي مبدئيا بأول في فهم البنية، فكل بنية مرتبطة بالأخرى بوشائج محكمة النسيج

بني مولد النسيان :

أ- بنية الخلود : ويتضمن كل ما يدخل ضمن معنى ودلالة هذه الكلمة بالإضافة إلى مضاداتها التي تستدعي ذكرها، ونستطيع تصنيفها بهذا الشكل، وذلك عن طريق جدول توضيحي يبين تواتر الحقول الدلالية التي تدخل ضمن هذه البنية..

وقد ركز الروائي على بنية الخلود للدلالة على الهاجس الذي يؤرق البطل "مدين" الذي أراد الانتقام من الموت الذي خطف أسماء عن طريق محاولة اختراع عقار جديد لمغالبة شبح الموت، والدخول في زمن الخلود، ولقد أدرجنا ضمن (بنية الخلود) ترميزات مفردة، وترميزات مركبة، وكلاهما يصب في مصب واحد، ويوحى بدلالات متقاربة.

2- بنية الغاب : إن حضور الطبيعة ضمن حضور الغاب، يتشكل في نسق من الرموز متفاوتة الدرجات، ومحور الطبيعة هو محور بديل عن عالم النسيان، وعالم الغناء، هو ولوج إلى عالم مليئ بأسرار الخلود عن طريق توقيف حركة الزمان

ولقد سبق للباحث أن وعى وعيا مدهشا قيمة الرمز، والإشارة والعلامة في العمل الأدبي، فالأدب الحق هو الذي يتخذ من الأشياء علامات، ومن الوقائع رموزا ومن الحوادث سمات ليرجعها، ويهز أوصافها، فيسقط لمار اللغة المحرمة، فقد اخترق الموروث اللغوي، اخترق جسد اللغة، وتصرف في مواد بنائها تصرفا عجيبا.

كما نلاحظ عناصر نحوية، ولغوية أخرى في نصوص السعدي، كإثباته على المفعول المطلق، واستعماله الدقيق لحروف الجر.

وفي إثباته على المفعول المطلق كدعامة أساسية وتأكيده مطلقا للعامل أو الفعل، وبذلك كان استخدام السعدي لهذه الصيغة دلالة واضحة على رغبة خفية في استدراج المعاني، واستنفادها.

إنّ نلاحظ تغلب الوظيفة التأكيديّة للمفعول المطلق في النصوص الثلاثة، فمن بين 111 مفعولا مطلقا نجد 57 منها يدخل في باب التأكيّد، ثم يليها بيان النوع 47 مفعولا مطلقا أما بيان العدد فلا يتجاوز 07 مفعولات مطلقا.

أب توطيد لهذا الكم الهائل من المفعولات المطلقة يعد ظاهرة ملفّقة للنظر في أدب السعدي، وخصوصية يتميّز بها أسلوبه الأنيق الإنسيابي، فالجملة المركبة بالمفعول المطلق هي جملة منفصلة، ومتحرّرة من القيود الجبرية التي تلزم بها حروف الجر بقية الجمل. ومن شأن هذا الانفلات أن يدخل هذه التراكمات في صيغ منفردة بجماليّتها، واندلاقتها، وخصوصيتها الشعرية.

الذي تتجاذبه قوتان قوة داخلية وقوة خارجية، في حين كان الاتصال بالذات الإلهية يأتي اماما ومما يوحي بشدة الصراخ الذي يلازم الجدل "أبو هريرة"، فهو موزع بين ذاته، وبين الآخر، بين المفردات الدنيوية، وبين نداء السماء.



### أيقونة ترميزات البنية الصوفية

سبئية المطلق: ونعني بها كل ما يرمز إلى التجاوز والتعالي، والإفراط والجموح.

لقد وضع السعدي (أبو هريرة) في دائرتين، دائرة الحول، ودائرة المطلق، وهذه البنية الأخيرة تتواتر مفردة تارة ومركبة أخرى

### استنتاج:

من خلال بنية "حدث أبو هريرة قال" و"هنا" البنية الصوفية، وبنية المطلق، نكتشف شخصية البطل، فهي شخصية يتنازعها كوكبان، وكلاهما يصيب في نهر واحد، فالنصوف سمة للبنيّتين، وحب التناهي والكمال والعب من المتابع صفة تشترك فيها البنيّتان.

لقد استطاع (محمود السعدي) أن يرسم ملامح شخصية البطل من خلال تكتيف الترميزات الصوفية، والألفاظ، والعبارات الدالة على المطلق للكامنة وراء جسد اللغة.

### الإحالات:

- 1- ترميزان نوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المخوف، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1990، ص 23.
- 2- سريدي بليك، أوستين ولوين، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبيح، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، دمشق، 1972، ص 21.
- 3- بول شاول (علاقة اللغة العربية بالشعر والنصفيّة)، مجلة التبيين، ع 1993/6، ص 115.
- 4- السعدي، إلهام الأناقة المنفردة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص 159.
- 5- بول شاول (علاقة اللغة العربية بالشعر)، ص 124.
- 6- محمود بور الدين محمود السعدي، كتاب السدء، دار التوسعة للنشر، تونس، 1973، ص 11.
- 7- زكريا ميشال، الأسس اللغوية والتحليلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الأسس)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1986، ص 9.
- 8- ستورس كلود ليني، النظر، السمع، القراءة، ت: خليل أحمد خليل، دار الطبعة، بيروت، 90، ص 68.
- 9- م. م. 68.
- 10- زكريا ميشال، المرجع السابق، ص 32.
- 11- نوريدا جاك الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جواد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 121.
- 12- السعدي محمود، السد، ص 46.
- 13- محمد السرفيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1987، ص 151.
- 14- محمود السعدي، الإيقاع في السجع العربي نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 5.
- 15- السد، ص 45.
- 16- المرجع السابق، ص 45.
- 17- م. م. 46.
- 18- مجموعة مؤلفين، محمود السعدي بين الإبداع والإيقاع.
- 19- السعدي أحمد أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطبعة، بيروت ط 1، 1985، ص 21.
- 20- سوشوشة جعفة: مباحث في روية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 1996، ص 86.
- 21- م. م. 95.
- 22- سوشوشة جعفة: مباحث في روية المغرب العربي، منشورات سعيدان، سوسة، تونس، 1996، ص 86.
- 23- م. م. 95.
- 24- محمود ملو شوشة، مباحث في الأدب التونسي المعاصر، ص 167.

## وجوه التماثل بين روايتي "العمى" (١) لجوزيه ساراماغو و "وقائع المدينة الغريبة" (٢) لعبد الجبار العشي.

عبّاس سليمان

ينتظر مرور الشارة الضوئية إلى اللون الأخضر للإنتلاق بسيارته فصرخ صرخةً معيّنة عن مصيبتة: "أنا أعمى" (3).

\*\* أنطلق صاحب الواقع من فرضية واقعية متخيلة أخرى مفادها التصاق "صالح العوادجي" بالكروسي الذي ككل يحتله هائلاً في مقهى المفضل وشعوره بعجزه عن تحريك قدميه وعن رفع مؤخرته عن الكروسي فصرخ في وجه الراوي: "انظر، أنا لا أستطيع الوقوف" (4).

فالراويان تشابهان إلى حدّ التماثل في استعارة حالة "عبد الجبار العشي" افترضه ساراماغو عموماً وافترضه وواقيّة التوتنبي التماثلاً بالكروسي والمواقع.

\*\*\*

\* بعد عودتها إلى البيت وتأكدتها مما أصاب زوجها تفتتت الزوجة إلى طبيب أخصائي تعرض على الحالة وتطلب المساعدة والعلاج. ورغم أن الحالة كانت عادية حسب تصريحات جهاز الفاحص الأوتوماتيكي فإنّ الحكيم لم يجد لها حلاً عاجلاً أو أجلاً بل إنّه أصيب بعد ذلك بنفس حالة العمى المفاجئة.

لم يستطع أن يجد خلافاً في القرنية لا شيء في الصليبين واليويوين... الشيكية... عيسنا العيين... اللطفة الصفراء، والعصب، كلها سليمة ولا ذية في مكان آخر (5)

\*\* بعدما يش صاحب المقهى وأصدقاء صالح وأعان الأمن في إزالة الالتصاق وتحريك قدمي المصاب، استدعى عبد الجبار العشي الطبيب ليقيم بنفسه على الحالة ولكنّ تدخله لم يأت نتيجة عاجلة أو حتى أجلة: "بعد لحظات، رفع رأسه نحونا قائلاً: الضغط طبيعي ودقات القلب منتظمة" (6).

### تقديم

الروايات الجميلة هي الروايات التي لا تنسى ولا تذهب دون أن تخطب فينا أثراً ما. هي تلك الروايات التي نقرأها وننتهي منها ولكن شيئاً أو أشياء منها تظلّ فينا حية نتذكرها ونندرسها ونحسها.

عندما قرأت رواية "عبد الجبار العشي" وقائع للمدينة الغريبة التي حصل بها على جائزة "الكومار الذهبي" سنة 2001 في إطار المسابقة السنوية التي تنظمها مؤسسة كومار للتماثيل وتمنح بمقتضاها ثلاث جوائز كالية لأفضل ثلاث روايات، عندما قرأتها ظلت أعينها من بين الأعمال الإبداعية المستحقة للقراءة والإعجاب والمتابعة لما احتوت عليه من شحنة عجيبة تشدّ القارئ العادي وتأسره وتفتح أبواباً واسعة للتأويل. ويشاء حسن الحظّ أو سوءه أن تقع بين يديّ منذ مدة رواية ثانية لكاتب آخر هي رواية "العمى"، جوزيه ساراماغو البرتغالي الحاصل سنة 1998 على نوبل للأدب فوجدتني أمام سلسلة من التماثلات بلغت في أحيان كثيرة حدّ المطابقة وأحسست أنني قرأت عملاً واحداً في نسختين مع كثير من التباينات في الوصف والصياغة وفي تعديد زوايا الحكيم.

ونزوم من خلال إبراز بعض المقابلات أن نقف ونقدّم للقارئ فرصة الوقوف معنا على بعض وجوه التماثل بين الروايتين.

### \* وجوه التماثل :

انطلق الروائي ( النوبلي ) من فرضية واقعية متخيلة مفادها إصابة أحد المواطنين فجأة بالعمى بينما كان

\*\*\*

\* انبرت زوجة الأعمى الأول تواسي زوجها وهي لا تكاد تصدق ما حلَّ به: "سترى أنها لزمة وتمرّ، فانت لم تكن مريضاً ولا أحد يعنى هكذا بين لحظة وأخرى" (7).

\*\* انبرى صديق صالح يخفّف عنه مصابه ويواسيه - اقتربت من صالح فرايت جميعاً من الأسئلة يشتعل في عينيه، ربت على كتفه قائلاً: هيا لا تقلق، إنها حالة نفسية ليس إلا" (8).

\*\*\*

لم يكتف ساراماغو بجادة عمى صاحب السيارة إذ جعل العمى ينتشر في المدينة ويطال نساءها ورجالها وأطفالها ولم يبق إلا على زوجة الطبيب التي استعار عينها ليتابع بهما الأحداث.

\* "إنما صحت الشائعات التي جرت على الألسن فقد سجلت أكثر من مائة إصابة خلال الأربع والعشرين ساعة الأولى، وكلها متشابهة الأعراض، همى مجامع مع غياب مطلق لأي آفات مرضية" (9)

\*\* "كان العمى ينتشر... في مواجهة هذه الكارثة الاجتماعية التي توشك أن تأخذ بخناق البلد أسرعته الحكومة إلى تنظيم مؤتمرات علمية..." (10).

\*\* ولم يكتف العثم بما قدره "لصالح" وكتبه عليه بل حوّل حادثة الالتصاق إلى قدر جماعي طال عشرات المئات من سكان المدينة

\* "الداء يستشري في كل مكان ويضرب النساء والرجال على السواء" (11).

\*\* "وعلمنا أن مجلس الحكماء وبلدنا من حاكم المدينة بدأ يعقد اجتماعاً طارئاً لتدارس الوضع من كل نواحيه" (12)

\*\*\*

\* حرم ساراماغو عميانه المساكين من أن يظلوا في بيوتهم وبين ذويهم وقادهم إلى محجر صحيّ: "وربما يكتشف علاجاً، أو دواء له (العمى) وربما لقاحاً قد يمنع ظهور حالات مشابهة مستقبلاً فيجب عزل كل من عمى" (13)

\*\* ولم يكن أمام صاحب الوقائع حلّ غير عزل كل من التصفت قداماً بالأرضية وإحاطته بستائر أو بجدران تواريه عن الناس. "كان صالح ينصت وفي عينيه شروق رجل محكوم عليه بالسجن المؤبد وهو بصدد تلقي التعليمات من مدير المعتقل بشأن ترتيب الإقامة ونظامها... وبدأت المقصورة تتشكل..." (14).

\*\*\*

رفضت زوجة الطبيب الذي عمى أن تتخلّى عنه فأبعت العمى لتراقبته وتعيش معه في المحجر الصحيّ الذي عزل فيه العميان. "فانت امرأة زوجها إلى آخر الغرفة، أجلسته على أحد الأسرة وقالت له: "ابق هنا، أنا ذاهبة لاستطلع المكان..." (15).

\* "رغم الظروف الاستثنائية والخاصة جداً التي فرضت على "صالح العوادجي" نمطاً جديداً للعيش، فقد أصورت زوجته "سلمى" على علم تركه وحيداً: "سي محمد ماذا أفعل؟ لن أترك زوجي بمفرده ولو لليلة واحدة ومن رأيي أن أمسي الآن لأحضر ما يلزمنا أنا وابني لفضاء الليل..." (16)

\*\*\*

\* مثل قضاء الحاجة البشرية واحدة من أهم المشكلات التي واجهت المصابين بالعمى الذين أصبح صعباً عليهم الوصول إلى بيوت الراحة واختيار المكان المناسب وتجنّب الأوساخ المتناثرة في كل مكان: استطاع أخيراً أن ينزل سرواله وألقى فوق المرحاض المفتوح" (17).

\*\* أمّا المصابون بداء الالتصاق فرغم أن وضعهم الجديد يفرض عليهم أن يقضوا بقية أعمارهم فوق مراحيض، فإنّ خوفهم من أعين الناس وتعليقاتهم ظلّ يلازمهم. "ذهب النادل وعاذ بزجاجة كوكاكولا من الحجم الكبير وناولها لـ "صالح" الذي التفت نحونا، وحين لاحظ أننا صرنا في آخر نقطة من المقهى وخلفه تماماً... بدأ يحدّق لئلا يراه أحد ثمّ قرّب الزجاجات، ولكننا لم نسمع بشدشة البول إلا وقد مرتّ بوهة من الزمن" (19)

\*\*\*

\* بعد أن انتشر وباء العمى كاب لا بد أن تتحول المدينة إلى فضاء قدر تغطيه الأوساخ وتبتعث منه روائح لتطاق

\*\*\*

\* بعد أن انتشر العمى وصار قنرا جماعيا ارتدَّ المستوى الإنساني إلى ما تحت الحيوانية: "بل إنها روايتك البشر المائتين والخمسين المكتسبين هنا، وأجسادهم التي تنتقع في عرقها، غير قادرين ولا عارفين كيف يغسلون أجسادهم وثيابهم التي يلبسون تزداد قذارة يوما بعد يوم، ويتألمون في الأسرّة نفسها التي يتغطون فيها..." (28).

\*\* وفي الوقائع الغريبة، لم يكن المستوى الذي نزل إليه البشر أحسن حالا من المستوى الذي هبط إليه عميان ساراماغو: "كما هالتي أن أرى الإنسان، الإنسان ذلك القرد الأملط، ذلك الطاغية المرائي المتعجرف النهاب، السافل الانتهازي، المدع الخلاق المدهش وقد استحال إلى خرفة، خرفة ملونة بالبزاز ملقاة حذو مراحض" (29)

\*\*\*

\* ولم يكن غريبا والعمى يضرب بلا هوادة أن يصاب بعض المواطنين وهم في وضعيات محرجة: "لقد أبلغت للنور أن الشرطة قد أفاضت عن حالتي عمى مفاجئ. هل هما شرطيان؟ كلا، رجل وامرأة وجد الرجل في الشارع يصرخ أنه عمى. والمرأة عمت في الفندق يبدو أنها كانت في سوبرجرل ما" (30).

\* بعد عشر دقائق، كانت علوية... بعد خمس عشرة دقيقة، كانت تلن، بعد اثنتين وعشرين دقيقة كانت تصرخ لشوئها، الآن، الآن بعد أن صحت من غشيها قالت وقد أنهكتها اللذة، ملأل يوسعي أن لرى كل شيء أبيض" (31)

\*\* ومرة أخرى تماثلت وضعيات الإصابة بحيث عثر على بعض المواطنين والمواطنات وقد التصقوا في أماكنهم عرا تماما بينما كانوا في حالات مخجلة جدا: "غير أنني سرعان ما اعتدت على مثل هذه الحالات العجيبة إثر العثور على عشرات الأشخاص وقد فاجأهم الداء وهم في وضع فاضح مع نساء أجوارهم أو أصدقائهم. هكذا هبت سلسلة من الوقائع الفضائحية، إذ كانت الشرطة تعثر أحيانا على "الزاني والزانية" وهما عريان تماما وقد نبتا بمجرّد أن لامست أقدامهما الأرضية" (32).

\*\*\*

\* ظلت زوجة الطبيب العين الوحيدة التي يبصر بها كل عميان جوزيه ساراماغو، تقودهم إلى أسرّتهم وإلى بيوت

ت: كان الغائط الذي يبله المطر منتشرا في كل مكان على طول الرصيف" (20).

\* كان الجو مليئا بروائح تجعل بياض الأشياء الثابت عبثيا" (21).

\*\* على إثر حالات الالتصاق التي استعصت على كل الحلول، تحولت مدينة الوقائع الغريبة إلى موحاض كبير: "المراحض تغزو المدينة" (22).

\* صارت راحة المدينة لا تطاق، المراحض ترشح، والقنوات القديمة والحلاقيم الموضوعة في طريق المارة على وجه السرعة، يتسرب منها البول والغائط" (23).

\* لقد كان انتشار الداء وهيبا وواسعا إلى درجة أن وقع التفكير في حكومة جديدة تجابه المشاكل المنجزة عن حالات العمى المتزايدة: "لم تكن الأخبار مشجعة جدا، إذ كان هناك شائعة متداولة بأن حكومة إنقاذ واحدة وطنية، على وشك التشكل" (24).

\* وكما فرضت حالات العمى حكومة إنقاذ، فقد استدعت حالات الالتصاق المتزايدة تكوين حكومة طبية تكون مهمتها اتخاذ التدابير الكفيلة بمواجهة هذا الداء وما ينجر عنه: "لذلك أسرعت الحكومة الجديدة بإعلان منع جولان السيارات وكل وسائل النقل الأخرى ما عدا السيارات الإدارية وشاحنات نقل البضائع..." (25).

\*\*\*

\* كان طبيعيا جدا مع اشتداد موجات العمى وعدم تفريق هذا الداء بين مختلف أصناف الطلق، أن تنتشر بالتوازي مع انتشاره حالات الخوف من العدوى: "لم يستطيعوا رؤية الصناديق التي لم تكن عند نهاية الحبل، حيث توقعوها، لأنهم لم يعرفوا أن الجنود بسبب خوفهم من العدوى رفضوا الاقتراب من الحبل الذي يستدل به العميان" (26).

\*\* وكما خاف الناس من أن يعموا ركبهم الخوف من أن يلتصقوا بمواقعهم فيظلوا متسمرين فيها لا يبرحونها إلا إلى القبر "عندما اتّضح للجميع أن نسخة جديدة من "صالح" ماثلة أمام أعينهم، أمعنوا في التفتقر بعيدا عن المحطة إلى أن صرت الشخص الوحيد القريب منها، وكأنهم بدؤوا يشكون في إمكانية حدوث عدوى تصيبهم بما أصابها..." (27).

\*\*\*

كان من بين المشكلات التي انجرت عن وباء العمى أن أصبحت البيوت عرضة للاعتداء والنهب<sup>39</sup> أعلنت زوجة الطبيب أن الألب لا يزال مغلقا، توجد عليه علائم محاولات فتحه عنوة بيد أنه قد ثبت في وجه الاعتداء...<sup>(39)</sup>

**\*\*** ولم تغب هذه الفكرة أيضا عن راوي الوقائع فقد انجر عن خلو بعض البيوت التي فارقها أصحابها اضرار سريان الاعتداء والنهب<sup>40</sup> أما البيوت التي ظلت على حالها فلم تطأها يد النهب والتخريب، فقد احتلها المشربون ومن لا ماوى لهم...<sup>(40)</sup>.

\*\*\*

**\* ثمة تشابه آخر لغت انتباهنا ووقفنا عنده طويلا** نحاول أن نجد له ما يبرزه، فقد فاجأنا أن يستنجد "ساراماغو" بمقصد ينهي به مشكلة ما ثم نصلهم بهذا "السلاح" نفسه حاصرا في رواية عبد الجبار العشي لينتهي مشقة أخرى<sup>41</sup> فنجد أن انتهت زوجة الطبيب لوجود المقصد وفكرة الانتقام من الزعيم تلج عليها، وبعد أن تأكدت من أنها لن تحسن استعمال المسدس لو أمكن واقتتكت من صاحبه، مثل المقصد أداة الخلاص الوحيدة التي تم بها القضاء على الزعيم الأعمى ومن ثمة بداية التحرر<sup>42</sup> رفعت زوجة الطبيب المقصد عاليا. وقد باعدت بين شفرتيه بحيث يمكن أن ينعرج كخنجرين انخررت شفرتنا المقصد عميقا في حنجرة الأعمى، والتفتا قاطعين الغضروف والأنسجة الرقيقة<sup>(41)</sup>

**\*\*** وفي رواية وقائع المدينة الغريبة، استعانت زوجة صالح العوادجي بمقصد لتمزيق سراويل زوجها الذي التصقت قدماء بأرضية المقهى واستحال بالتالي تخليصه من ملايسه ليتمكن من الإستحمام<sup>43</sup> ولكن زوجتي لم تكن بلهاء فبينما كنت أفكر في تمزيقه، إذ بها تناجشني ويدها مقصد<sup>(42)</sup>.

### على سبيل الخاتمة

قرأنا الرواية الكومائية (نسبة إلى جائزة كومان السنوية) لصاحبها التونسي عبد الجبار العشي وقرأنا

الراحة وتبحث لهم عن طعام يسكتون به جوعهم الآخذ في الاندثار بل إن كرم زوجة طبيب العيون تعدى كل تلك فاصبحت تتبرع بتخصيم العمالوات والعميان وفرك أيدائهم وحك أوساخهم<sup>44</sup> إذ أنه في تلك اللحظة شعر بيدين تلمسان ظهره، تجمع الرغبة عن نزاعيه وعن صدره، وتنشروا على ظهره وتعملان ببطء غير قادرتين على رؤية ما تفعلان<sup>(33)</sup>.

**\*\*** وكما حضرت في رواية "العمى" امرأة تحمم رجلا، استدعى عبد الجبار العشي في روايته امرأة لتحمم رجلا لم يعد هو الآخر قادرا على الاغتسال بنفسه<sup>45</sup> صبت الماء على كامل جسدي، حككت لي ظهري، تفلتت ما بين قدمي، كستني برغوة الصابون والغاسول. ثم نشفتني قطعة قطعة وأنت برمرا<sup>(34)</sup>

\*\*\*

**ظلّ الخجل الشديد يلازم المصابين رغم وضعياتهم الاستثنائية** بحيث لم يتخلوا عن خوفهم من أن يراهم أحد أو حتى يحس بهم وهم في حالة عراء<sup>46</sup> كلتاهما هي زوجة الأعمى كانت تغطي صدرها وفرجها بيدها...<sup>(35)</sup>

**\*\*** وفي رواية الوقائع حضر الخجل واضحا لأغيار عليه ولزم "صالح العوادجي" خوف مبهم من أن ترى زوجته سوءه<sup>47</sup> لقد أخفيت أعضائي التناسلية بكلتا يدي وأستسلمت كلياً...<sup>(36)</sup>.

\*\*\*

**\* رغم أن من داهمهم العمى تركوا أعمالهم وديارهم ومآربهم والدنيا فاطية وجمعوا في ما يشبه المعتقل فإن بعضهم ظلّ وفيك لهولياته وفنونه المغضلة<sup>48</sup> وفي لحظة معينة، ظهر المحتجزون العميان في باب الجناح وقال أحدهم: نأسف أن أحدا لم يفكر بإحضار غيتار...<sup>(37)</sup>.**

**\*\*** ولم تغب هذه الفكرة أيضا في رواية الوقائع الغريبة، فصالح العوادجي رغم ما ألم به لم ينس فنه الذي أحبه واحترمه<sup>49</sup> ولو أنني ياسي نذير في حيرة من أمري نلك أنني أرغب في العزف والغناء أحيانا، ومع ذلك لم أجد الشجاعة بعد لكي أطلب من زوجتي أن تأتيني بألة العود من البيت<sup>(38)</sup>.



عبارات بعينها... وقد اخترنا أن لا نبز كل وجوه التشابه أو التماثل التي فاجأتنا تاركين للقارئ البحث عن جوانب أخرى قد تكون أزيد وضوحاً وتدلّياً عما وقفنا عليه.

نعدّها الرواية التي صدرت قبلها بسبع سنوات للبرتغالي النوبلي "جوزيه ساراماغو" فوقفتنا على تشابه بلغ حدّ التماثل في البنية الروائية وفي الفكرة المحورية وفي تعاقب الأحداث بل وحتى في تفاصيل دقيقة وفي



## إحالات :

- 1- رواية : العمى لجوزيه ساراماغو- دار المدى للثقافة والنشر- سوريا- ترجمة حبيب نشرت 1995 وترجمت إلى العربية سنة 2002.
- 2- رواية : وقائع المدينة الغربية لـ "عبد الجبار العش" مطبعة سوجيك صفاقس- النقطة الخاصة . الثلاثية الثالثة 2002
- 3- مصدر 1 ص 14
- 4- مصدر 2 ص 5
- 5- مصدر 1 ص 22
- 6- مصدر 2 ص 21
- 7- مصدر 1 ص 10
- 8- مصدر 2 ص 11
- 9- مصدر 1 ص 147
- 10- مصدر 1 ص 55
- 11- مصدر 2 ص 106
- 12- مصدر 2 ص 107, 106
- 13- مصدر 1 ص 57
- 14- مصدر 2 ص 45
- 15- مصدر 1 ص 58
- 16- مصدر 2 ص 35
- 17- مصدر 1 ص 116
- 18- مصدر 2 ص 43
- 19- مصدر 2 ص 107
- 20- مصدر 1 ص 260
- 21- مصدر 1 ص 261
- 22- مصدر 2 ص 107
- 23- مصدر 2 ص 154
- 24- مصدر 1 ص 158
- 25- مصدر 2 ص 145
- 26- مصدر 1 ص 126, 125
- 27- مصدر 2 ص 104
- 28- مصدر 1 ص 163
- 29- مصدر 2 ص 153
- 30- مصدر 1 ص 30
- 31- مصدر 2 ص 75
- 32- مصدر 2 ص 113
- 33- مصدر 1 ص 329
- 34- مصدر 2 ص 75
- 35- مصدر 1 ص 318
- 36- مصدر 2 ص 75
- 37- مصدر 1 ص 158
- 38- مصدر 2 ص 74
- 39- مصدر 1 ص 311
- 40- مصدر 2 ص 147
- 41- مصدر 1 ص 222
- 42- مصدر 2 ص 75

## الماء والنار في قصص التكرلي

أحمد السماوي

ذات اليد واحتداد الشعور بالذنب مما يؤدي إلى التفريط في الملك والذات معا. ولعلّه ليس بوسعنا الزيادة على التلخيص الجيد الذي قام به توفيق بكّار لأقاصيص موعد النار حيث رأها جميعا تتمحور حول مركز اهتمام وحيد هو النار وتوابعاتها في عراق ما قبل الثورة وبعدها (2). أو شخرج، إذا، الروايتان عن مركز الاهتمام هذا؟ يبدو أنّ ذلك متعزّز. فانتصاب عدنان منيرة في الرجوع البعيد إن هو إلا جرح دام أخفته منيرة حتى اكتشفه مدحت زوجها فأنصبت بنّاراً حارّة أدت به إلى الهيمان على وجهه حتى صرعه وضّعه طائشة. ورهن محمد جعفر في الوجه الآخر حلي أمركه لدى سيد هاشم إن هو إلا احتراق يزيده العجز عن تسديد الدين وعرض الزوجة حدة. ولم يكن التطبيق الذي لها إليه حلاً يطفي لهيب هذه النار المشتعلة. غير أنّ المطر الذي جفّ بمقتل مدحت، وذاك الذي حال دون لحاق الطليق بطليقته وقد عثر عليها فجأة في "غبراء" وذاك الذي غلّى وما غلّى على الأب يغتصب كتنه في "القنديل المنطاني" قد تكون جميعها كامية لإطفاء النار الملتهبة. ولكن هل يقدر المطر فعلاً على أن يطفي ناراً هي على المجاز لا على الحقيقة؟ إنّه يكون أحياناً - وقد كان فعلاً - غطاء تقترب تحت الأثام. فقتل مدحت المجاني في خاتمة الرواية إن هو إلا الصدى يرجع مقتل فؤاد تمهسه السيكرة في الطريق في أولها. وإنّ استغلال الحلم بالمطر ليس سوى غطاء يستتره عند اغتصاب كتنه الكاعب. ورغم ذلك، ألا يقدر النهر، وهو يستوعب ماء المطر تعدّه به الجداول، على حماية المستضعفين من شرور الكبراء؟ إنه إذا لم يكن الجواب عن هذا السؤال يسيراً فيكفي، على الأقل، شرف طرحه. وهكذا تتأكد الثنائية الكبرى التي تشق إنتاج فؤاد التكرلي السردية، وهي ثنائية الماء والنار، تلتهم هذه

ليست مقاربة آثار فؤاد التكرلي السردية ببسيرة. فهو سارد ركم تجربة سنوات إن في الأقصوصة وإن في الرواية، إذ بدأ ينشر أقاصيصه منذ مطلع الخمسينات، وظلّ يكتبها - كما تشهد بذلك مختارات دار الجنوب بترنس - إلى 1985، ونشر روايته "الوجه الآخر" عام 1960 في حين نشر "انزعج البعيد" عام 1980. وإن يقع التنبية لهذه الآثار دون سواها، فلأنها الوحيدة التي تستلّي لي الإطلاع عليها. وغير خاف أنّ الكلام على قصص التكرلي يظلّ منقوصاً ما دام لا يستوفي كلّ انشاج السردية أقصوصياً كان أروائياً. وبحسبي هذه العينة من الآثار لاستخراج صورة عن خطاب التكرلي للسردية، ومهما تكن عليه من تقصير في حقّ هذا الخطاب. وليس القصور عن الإلمام بإنتاج التكرلي السردية هو وحده الصعوبة الكاداء، وإنّما يعقدها تنوع هذا الإنتاج. فالرجل رواي أقصوصي في آن معا، والرواية لديه كبيرة الحجم وصغيرة، وتناول السرد الأقصوصي يقتضي أدوات إحرائية مماينة لتلك التي بها تتناول الرواية ولذلك تعتبر المقاربة، فعلاً، مجازفة، ولكني لا محالة خاضتها تماماً حوض عبود خلف (1) مغامرته التي حسم بها تردده، على أن لا تستهدف مغامرتي القتل، أو هكذا أريد، انتقاماً لعرض منتهك، بل اليهث عن مميّزات خطاب التكرلي السردية. وستأتى بين المقتضين

ليكون من اليسير أن نلخص قصة هذا الأثر أو ذاك؟ أليس في التلخيص إجحاف بحق الأثر خاصة إذا لم يكن التلخيص مأخوذاً لذاته، بل ملتبساً لتبيين العلاقة بين القصّة والخطاب؟ ولذلك نجازف بالقول إنّ الرجوع البعيد تطرح قضية العجز عن مجابهة المرأة والرجل معا اغتصاب العوض، وإنّ الوجه الآخر تطرح من جهتها إشكال ضيق

أنموذج فالخواطر التي مرتّ بذهن الشخصية، بمثابة القاذح لنشوء الأقصوصة. والعيون الخضرة أنموذج فالخواطر التي مرتّ بذهن سليمة المومس، وهي في طريقها إلى الشمال، هي التي حفزتها على الشعور بالصغار وبتفاهة حياتها التي رأتها بلا معنى. وقد تفرق الأقصوصة البنية المألوفة، فترتاد أجناساً أدبية أخرى كالذكرات والنقد والدراسة الاجتماعية النفسية؛ كل ذلك بمناسبة العثور صدفة على وثيقة تتحول إلى نصّ مصر لنصّ آخر ناسخ أو نصّ مواز يحتاج إليه لإثبات دلالة بعينه؛ وبذلك تتحول الذكريات إلى نصّ وأصاف مادامت حكاية في الحكاية تختتم بها الأقصوصة ولا تعود بعدها الكلمة إلى السارد الخارجي (11).

ولا نكتفي الأفاضل في موعده النار بالتشعب ثنائياً أو بالتوسع أجناسياً، بل هي ترتاد جنساً في الكتابة السردية جديداً هو الخيال العلمي، بما هو تصور عالم الألفية الثالثة في أواخر الألفية الثانية يستشهد عليه بتلك الشخصية التي خرجت تشتري لابنتها دمية من أحد المكاثر فاقه خروط في عالم آخر وزمان آخر (12).

وهكذا نجد بنية الرواية والأقصوصة لدى التكرلي، لتؤسس لهذا الإنسان بين الماء والنار ولتثير من قضايا الخطاب ما يتجاوز الجنس الأدبي طورا، وتغوص على هذا الخطاب الانصياع لأوامر الجنس طورا آخر. ولعل هذا المدّ وهذا الجزر أن يتضعا أكثر لدى تبين الكيفية التي بها يتناول الزمان في القصص. وربما تكون الرواية الكبيرة الحجم أكثر تمثيلية لزمانية السرد في تصور التكرلي. فرواية الرجاء البعيد، وإن ورد على لسان مدحت إحدى شخصياتها ذكر الزمان المرجعي الذي تعود إليه القصة وهو 1962 (13)، فإنها قد امتدت إلى مقتل عبد الكريم قاسم يوم الثامن من شباط/فيفري 1963، عندما ضربت رصاصة طائشة مدحت فأردته قتيلا. والزمان القصصي هذا الذي تتوقع أنه امتدّ على خمسة أشهر أو ستة، منذ افتتاح السنة الدراسية التي شهدت نقلة منيرة من بغدوة إلى بغداد حتى مقتل عبد الكريم قاسم لم يحافظ على تسلسله التاريخي في الحكاية، وأتى له أن يهبط في الرواية تبشّر بفتنة في الكتابة جديدة تقوم على تهشيم الرّماء وأبرز ما تلجأ إليه الرواية مكربة من تهشيم اللوم لجورها إلى خرق النظام الزماني، من أجل أن يتسنى له إعطاء فكرة عن الأحداث المتوافتة في مكانين مختلفين. ومادام حضور السارد بهذا الشكل عسيرا، فلجؤوه إلى

تارة ليظفنها ذاك أخرى أو ليؤجج أوارها. وهذا العود الأدبي لتداول الماء والنار على الفعل لترجمه بنية الرواية بناء دائريا، فما أشير إليه بعد من تصادي مقتل مدحت مع دميس السيكارة فؤاد هو تثبيت لهذا التردّد، وقبلهما يقتل كلب مدهوساً هو أيضا (3). وهذا الدوران على الذات يتضح حتى في ترتيب الفصول في رواية الرجاء البعيد، فالفصل الثاني عشر يظهر كرتين قبل الفصل الثالث عشر وبعده. وهو إن يظهر يخرق المألوف فيرد معنونا مرقّما ترقّيا عاما وآخر خاصا (4). أما القصة في الرواية فتدور عموما متشظية. ففي الفصل الأول من الوجه الآخر تقدم القصة مزدوجة، قصة محمد جعفر في طريقه إلى عمله وفي عمله، وقصته في بيته، بالتوازي، وقد تبلغ القصة حداً من التشظي يسمر معه متابعة الخيط الرفيع الرابط بين أجزاءها؛ من ذلك حديث السارد في الرجاء البعيد عن (هو) يقبل (هي) ولا يدرى المسرود له على من يتكلم السارد أو علام يتكلم (5). وهو، إذ يفعل ذلك يستيق الأحداث، ليعود عليها لاحقا إيضاحا وكشفا فيعرف المسرود له أن (هو) هو مدحت وأن (هي) هي منيرة. وعندما تتعدد القصص في الحكاية يصعب على السارد المتناوب على الانتباه الدقيق حتى لا تفوته تفاصيل وتظلت منه إشارة (6) خصوصا إذا تعددت المشاهد الأفلاك حول مشهد كوكب والفصل واحد (7).

والمعامل المختلفة لهذه البنية، متى انطبقت على الرواية يصعب انطباقها على الأقصوصة. لذلك تشترك بعض الأفاضل في السمة الغالبة هذه وتنفرد أخرى بسمات تعرضها طبيعة الأقصوصة المختزلة ففي "الغراب" تقوم الحكاية على تفرّع ثنائي تتوازي فيه حكاية الغراب مع حكاية الزوج الخائن القاتل (8) وترسيخا لمفهوم الدوران على الذات هذا، لتلتزم الأقصوصة بمركز اهتمام وحيد هو عادة لحظة وجيزة، لكن هذه اللحظة لا تعني محدودية في الزمان بل قد تعني امتدادا ولو نسبيا. وفي تلك اللحظة تتلجج في نفس الشخصية الرئيسية عوامل التردّد والضيق والحسم (9). ولعلّ التردّد في أخذ القرار أن يتدرج في الخطاب دورانا في الحلقة المفرغة حتى إذا انعقد العزم على "حسم استوت السيل. ولذلك قال بكاء: "الأقصوصة من جهة تركيبها المعقل مأساة ومن جهة رمزها المطلق ملحمة" (10).

وبالفعل، فقد تكون الخاطرة تمرّ بذهن الشخصية، بمثابة القاذح لنشوء الأقصوصة. والعيون الخضرة

والمجموعة عاميَ لكتَه لا يخلو أحيانا من فصيح فالخطاب الذي يتبناه مقتش الشرطة. في الفصل الثاني، إن يتكرر: يرد قصصا(20). وكذا الشأن في أقاصيص "أمسية خريف" و"الأزهار" و"م.أ.ع.س." حيث تزودج اللغة، فيتكلم الرجل الآلي بالفصحى، في حين يتكلم الأب الباحث عن الذمية بالعامية. وهذا الاستعمال المزوج للحوار ينشئ هو أيضا بالأحسم، لا انسجاما مع تعدد الأصوات، واختلاف الرؤى، بل إيمانا بغسر الحسم، في مثل هذه الاختيارات، خصوصا إذا لمسنا أن للحوار وظائف متعددة متباعدة منها تطوير الأحداث، واستعراض الذكريات، والتعريف ببطاقة الشخصيات الدلالية. فقد أشير مثلا، إلى غياب مدحت، ومازالت الحكاية لم تصل إلى الإعلان عنه أو تبين أسبابه (21)؛ ووقع التثنية لكون محمد جعفر في الوجه الآخر كان يوما ما كاتباً(22).

والحوار شكلا ووظائف، يخدم الفكرة المركز التي عليها مدار الإبداع السردى لدى التكرلي. فهو بإثارة قضية الفصحى والعامية دون جسم بشأنها ينكأ جرحا لما ينمزل، ويقدم علاجاً لا يراه وجوباً مقنعاً، وإن كان ميله إلى العامية يستغمد في فنية راقية، وبفصاحة نادرة، لما يروج كفتها على حساب الفصحى لديه؛ لكن أتى له أن يرتاح إلى هذا الحكم والقضية تخرج عن نطاق الفن إلى نطاق الثقافة بعامة؛ قد يكون بإمكانه أن يلجأ إلى الخطاب المنقول مثلا، شأنه في أكثر من فصل من الرجوع البعيد إلى الخطاب المسرد كما هو الحال في الفصل الثاني؛ ففي ذلك اختصار فني محض. وله أن يستعمل خطابا مباشرا أو مناجاة منقولة شأنه في الفصلين الرابع والثاني عشر في قسمه الأول (23)؛ فذلك من مشمولاته الفنية؛ لكن اختيار لغة بعينها يستعملها في الخطاب المنقول غير بريء. قد يرى في العامية لا فنية بل إيهاما بالواقع، تماما مثل استعمال التركيبة على لسان الحاج الذي فقد رفاهه في السلاخ من خمسين عاما، ولكن ذلك من الوهم الذي أطلقته المدرسة الواقعية بادعائها محاكاة الواقع ونسخه بالغة. أفلئس هذا التردد مظهرا آخر من مظاهر النوسان؟ وهو ليس الوحيد في تشكيل الصورة المعيزة لسرد التكرلي. فله في استعمال الضمائر شأن شبيه.

إن المزاجية بين استعمال المتكلم والغائب في الرجوع البعيد، في وقت يكون فيه السارد خارجيا لا يعطى الكلمة، تشي، لأول وهلة، بأن المسألة اختصار فني محض، وكذا الشأن في الأقاصيص. غير أن هيمنة الغائب كما في

تغيير صنف، التأثير هو المخروج(14)، ولعل كثرة دوران الرواية على نفسها أن تكون السمة الغالبة على الرجوع البعيد.

فالشخصية يستأنف التعريف بها، والوظائف يعاد عليها بالإيضاح (15) والتفصيل (16) وربما التكرار شأن ما حصل للحديث عن دخول عبد الكريم ملطفا بالدم، يرد ذكره في الفصلين الأول والخامس، وشأن الحديث عن الصمود للوم، ورؤية مديحة وابنتها وحسين زوجها الناشز، ولقاء مدحت صهره حسين هذا. وبذلك، تعطي الرواية انطباعا بأنها تتقدم، ولكنها ثابتة في الزمان لا ترم غير أن ذاك الرمان القصصي القارى لا يستطيع أن يظل كذلك في مستوى الحكاية. فزمان هذه يقاس إلى زمان القراءة، وإن اعتبره جينيات زمانا للحكاية مزيقا. وبالنظر إلى الرواية، يبدو هذا الزمان معتدا وامتداده ومراوحتة في اللحظة نفسها لا يخلوان من دلالة لعلها الإعلان عن الإخفاق في الخروج من الحلقة المفرغة؛ وهو ما قد يترجم بشكل أو بآخر عجز الماء عن إطفاء النار. فاروارها على الدوام ملتصق، والسعي إلى الإغلاص من الرتابة يبرء بفشل نتيجة للضرورة التي يفرضها الالتزام بخطية اللغة، تلك التي تمنع الشخصية، واصله أو غير واصله، من أن تتكلم في اللحظة التي يحولها فيها الكلام. فمسيرون الذي لا يدري أن عدنان قد سبق الكلام عليه، يتصور أنه، إذ يعلن عن حضوره، يأتي شيئا غير مسبوق. وبذلك يتبدد الوهم بحرية الشخصية في الكلام في اللحظة المناسبة، في وقت تهيم به اللغة بقانونها(17)؛ ولذلك، يعمل السارد على استغلال خطية اللغة وخطية الحكاية(18) يماروحتة بين استحضر الماضي وذكر الزمان دون إشعار بالتحور؛ وهو يترك لترتيب الجمل في النص وحده أمر الإعلان عن ذلك (19).

والفقاء البينية والزمان على التشظي، والانتقام، فالتشظي مجددا، هي عملية نوسان دائم يؤكد الحاجة إلى البحث عن تجلٍ له في أسلوب آخر من أساليب القص هو الحوار. ويبدو أن هذا الحوار لا يخلل بتوفير هذه الفرصة؛ ولكن يدل أن يكون النوسان بين تقطع للحوار مثلا واسترسال، يأتي النوسان بين توقر وأبعدم، فالفصل الثاني من الرجوع البعيد يلتفت الانتباه بخلوه تماما من الحوار الثنائي الاتجاه أو متعده، في حين هو متوقر بالفصلين المجاورين، كما يأتي النوسان بين فصحي تعتمد فيه وعامية. صحيح أن جل الحوار في الروايتين

الأخر حيث يستعمل ضمير المتكلم الجمع المتناظرة على الضمير الغائب (27). وقد تركز هذا الصنيع في الرجوع البعيد في الفصل الذي كانت فيه منيرة الشخصية/ الساردة، مرة عند الحديث عن عملها في يعقوبة، وعهد المسرود له بها في بغداد، وأخرى عند رواية قصة اغتصابها (28) ورود هذين المقطعين بضمير الغائب، وفي وقت هما محفوظان بضمير المتكلم لا يمكن أن يكون مجانياً. فكان كل صلة لميزة بمقبولة تعمل جاهدة على أن تمحوها في ذهنها، وإذا كان ذكرها واجباً، فليتكفل به غيرها. وبذلك يصبح لاستعمال الضمير دوره في إسباغ الدلالة على النصّ فالتأثير المفروض فيها. وقد اشتعلت - أن تظن، أريد لها أن تبقى - في ظل السرد بضمير المتكلم - خافية، كلف ذلك الشخصية / الساردة ما كلفها، وهي، إذ تفعل ذلك، تنسى أن النار متى ما لم تلتهب تظل ساكنة موقوفة. والضمائر المتعددة هذه غائبة ومتكئة، مفردة وجماعية، لا يخلو استعمالها من دلالة تدعم الفكرة / المركز. ولعلها تكون أبرز عندما تذهب مذهباً مفرداً في السرد (أي عندما تكون ضميراً مخاطباً) شأن ما وقع في الفصل الرابع، عندما وجه المتكلم الخطاب إلى حسين وكأنه عهده به يتكلم عليه، ويتراوح الكلام بين الغائب والخطاب بين شي نوع من التانيب يمارس المتكلم إزاء حسين الذي مرّ في زوجته وأبنتيه فمن عساه يكون هذا المتكلم إذا كان المخاطب معيماً؟ أليس ذات حسين تقرّع حسين على ما فرط منه؟ إن في هذا التقرّع توكيداً للرغبة في أن تظل كامنة لأن لا سبيل إلى إطفائها حتى يميأه الدنيا كلها، ولذلك، ينهض الضمير متعددة أصنافه، بدور رئيس في إثارة المشكلة وتوكيد العجز عن حلها، مما يفرض دوراً في الحلقة المفرغة تانيب ضمير وتناسي صور مقبنة وحرة في الترفّع وعدولاً عنها.

هذا التلون في استعمال الضمير يجد صدًى له في كيفية حضور السارد/ المبرر في النصوص السردية المختلفة. والرجع البعيد، بما هي الرواية الكبرى، مرشحة أكثر من سواها لتقدم صورة دقيقة عن هذه الكيفية. وإذا كان استعمال الضمير الغائب، في التقليد السردى، علامة على كلية معرفة السارد وكلية حضوره، فإنه في هذه الرواية بالذات قد اتخذ له سماتاً مغايرة تماماً عندما يرمي السارد أكثر من مرة على أنه لا ينظر إلا من خلال عيني الشخصية. ويتضح ذلك من خلال العلامات الدالة مثل قوله: "أقبحتها ملياً" أو "سمعت أم حسن تكلم أبنتها"

الوجه الآخر، ويبرز ضمير المتكلم الجمع من حين إلى آخر (24) يقدمان جانباً من التبرير لمثل هذا الاستعمال فكلاً اقتضى الكلام تعليقاً ما، سارع السارد إلى الالتفات لبيان أن الهم الذي تكابده الشخصية إنما هو هم إنساني عام. ولذلك يصبح للنحن يود ذكرها من حين إلى آخر وظيفة استخلاص العبر - ماذا يمكننا أن نعمل أمام الإنسان الذي سنكون؟ - وإننا نضع أنفسنا أمام الماضي؛ أمام المخلوق الضئيف ذي الأحلام الفارغة التي كتأه (25). وبهذا الالتفات يرى السارد نفسه مجبراً على أن يفسح المجال للشخصية تعبر عن تقويمها الخاص للأمور، ولكنه ليس الفصح المطلق، إذ يخطر هو نفسه ضمن الموقف المعلق به. وهذا التردد بين أن يكون السارد مطلق التصرف في الحكاية يسوقها بضمير الغائب، وبين التنازل للشخصية يقاسمها معها إنما هو انسجام مع النوسان المشار إليه في أركان القصص الأخرى. بيد أن خصص شخصيات دون غيرها بمشاركة السارد صوته ليرد التلطف بلسانها، ولا يتكفل هو بنقله مثير للاهتمام والملاحظ أن الشخصية المخوفة القيام بها بالوراء هي عبد الكريم يستأثر بفصول ثلاثة (26) وينتير تسلياً واحدة فقط هو التاسع. أليكون هذا الاختيار من السارد/ الكاتب مدققاً؟ لا إخاله إلا معبراً عن نوع من الترابن تصنيف وفقه الشخصيات، وليس الترابن مع التواتر في الحضور، بل بالقيمة التي يراها السارد جديرة بهذه الشخصية دون تلك. فهل لميزة وكريم قيمة في تصور السارد أرفع مما لغيرهما من الشخصيات؟ وأين مدحت أذاك من هذا الثلاثي المهم؟ يبدو أن فكرة النار والماء المركزية هي التي بإمكانها أن تقدم جانباً من الجواب فالصراع الخفي الحاد بين الأخوين على عشق منيرة حسم أنيا بزواج مدحت منها دون أن يظاها، وحسم أجلا بالتحطس من مدحت يقتل. فهل تكشف الحكاية بذلك عن أن النار التي تظل تمر في الداخل لا بد لها من أن تأكل صاحبها؟ ولذلك كان مقتل مدحت نتاجاً طبيعياً للنار التي اشتعلت داخله ولم تجد الماء لإطفائها؛ وكان صمت منيرة وكبت كريم أحاسيسه بمطابة النار التي لا بد لها من تنفيس لا يرى السارد نفسه أهلاً للتنبأ عنهما في التعبير، بل فرض على نفسه التخيل لهما عن الكلمة يأخذانها في الدرجة نفسها من أخذه هو إياها. لكن ما يثير الدهشة هو أن هذا الضمير المتكلم الذي يتركه السارد طوعاً للشخصية كي تتلطف من خلاله سرعان ما يلتف عليه شأنه في الوجه

صلة الأدب بالمناجاتية التي دعمها الفكر العقلاني الأحادي؛ لقد لجأ السارد فعلاً إلى خلق فرص للتداول في موضوع واحد ولو بشكل منجم، مثلما حصل بين مدحت وأخيه عبد الكريم يتبادلان الحديث عن الموت والوجود والصدقة وسواها (33)، ومثلما جعل للوطنات المتباعدة إمكان حضور في النص كأن يرد خطاب حجي المنقول، بالتركيز مما لا يفهمه القارئ العربي؛ إذبانا بانهايار العقل والمثل والقيم مادام الموت هو المتفني والمبشر به، حتى لتكون الوطنية إذبانا بالإضمحلال والزوال (34). ولكن هل ثمة فعلاً تعدد أصوات؟ يبدو أن تكفل سارد مماثل خارجي بالسرد لا يسمح له بالموصول على المعلومات التي توفرت للسارد بضمير الغائب من قبله مادام شخصية فاعلة أولاً فواصله تالياً. فبعد الكريم كان جاهلاً بالعلاقة التي تربط منيرة بعدنا، وبخوض الووفة التي سلمتها سناء لأبيها في غفلة منه؛ وأن يصبح - وهو سارد بضمير المتكلم - عليماً بذلك، فذاك دليل على أن الفرق بينه شخصية وأصله وبين السارد بضمير الغائب منتفياً **وهو ما يعني** صورية تعدد الأصوات (35). فهناك فعلاً - فهو مركزي واحد يسير العملية السردية بكاملها. ورغم ذلك، فهل يعتبر هذا الصوت المفرد - عندما تقوم نص التكرلي بالنسبة إلى نص الثقافة العربية الأكبر - تردداً لما يطفي فيها؟ ليست النكهة العراقية التي يبغى السارد إبرازها دليل ثراه المشهد الثقافي العربي وغازاة مكوناته؟ إن الخصائص السردية التي يتميز بها إبداع التكرلي روائية؛ أم أقصوصية، تحله من الإبداع العراقي مملاً خاصاً، ومن ثم، فإنها تعطي ميزة لهذا الإبداع على الساحة العربية كلها. ويكفي الانتباه لسجلات القول للتأكد من ذلك فإضافة إلى العامية والفصحى والتركيزية تحضر مفردات في الرجح البعيد - وبشكل أقل في الوجه الآخر - تلفت الانتباه بـ **عجمتها** هي عراقية شعبية أم مقصصة بطريقه لم تجد لها الزواج والانتشار؛ إن طرح هذا السؤال لا يعني البتة خروجاً عن الفكرة؛ المركز الذي يتصور حولها إبداع التكرلي السردية؛ النار والماء. وما النار إلا كناية عن هذه الرغبة في طرح السمة العراقية المميزة في المشهد الثقافي العربي العام، وما الماء الذي يطفئها وما يطفئها إلا كناية هو أيضاً عن تلقي القارئ العربي هذه المفردات.

فقد يجد لها المعنى المناسب وقد توقعه عن الغهم والتواصل؛ لكنه لا يستطيع إلا أن يرى فيها تميزاً خاصاً

(29) أو **تطلعت** بعينين مذعورتين إلى السقف (30). وغير ذلك كثير. والشخصيات التي من خلالها يدرك المبرر، عديدة؛ من بينها أم حسن وسناء ومديحة وعدنان. هذا طبعاً إضافة إلى الشخصيات / السردية في الفصول الواردة بضمير المتكلم، وبهذا يتضح أن السارد يسعى جاهداً إلى ألا يستأثر دون الشخصيات بالإدراك مثلما يفعل عند التلطف. فهو يكتفي إما بمتابعة الشخصية تتحرك أمامه وإما بمشاركة إدراكها، وحتى إن خطر له أن يبثها تبثيراً صفراً خفف منه ما وسعه مستعملاً لذلك أفعال الإحساس شأنه مع **شعر** و **رأى** و **بدأ** و **خطر** وما عداها. وميل السارد عن التبشير الصفر يمارسه في أي من آثاره الروائية أو الأقصصية بتماشي ورغبته في أن يشارك الشخصية معها فهو لا يتراح إلى بقائه بمبعدة عنها تحترق بنار كاوية ولا يحرك ساكناً ولعله يفعل ذلك لأنه يعرف أن من المطلوب البرودة في العرض، كما تقتضيه منه الأقصوصة والرواية معاً، وذلك حتى لا تطفئ مشاعر السارد على سرد الحدث، فتفقد الحكاية وهجها ومثلما يؤمن السارد بأن عليه **الهد من تاليه**، يقر أن عليه شكاً أحاسيسه. وفي ما فعله عند سرد **داهل السياراة** فؤاد في الفصل الأول من الرجح البعيد دليل (31). إن السارد، وهو يكتف خطابه بحسب الأوضاع المختلفة، يعمل على أن يقدم المشكلي في كثير من اللين وعدم التعقيد وكأنه بذلك يحزن شحنة من التوتر لفرصة أخرى لاحقة. فمادامت اللينان دائمة اللهب، ومادام عسيرا (إطفاؤها، فلا أقل من برودة الأعصاب في مواجهتها. ولهذا وقعت الاستعاضة عن المواجهة العنيفة بالهجوم إلى التواتر المعكزي يثبت به السارد/ المبرر وجهة نظره، وقوام وجهة النظر هذه، الاقتناع بعيب الوجود. فتكرار الكلام على الكلب العجوز الذي نهسته السيارة قبل مقتل فؤاد وبعده يترجم الهلس والذهان اللذين يعيشهما كريم أو الإنسان عامة عندما ينكب في عزيز عليه. وما نكهة كريم في فؤاد، ونكهة منيرة في شرفها، ونكهة أسرة مدحت فيه إلا نماذج متعددة لهذه النار التي تنقد من حين إلى آخر ولا تجد الماء الكافي لإطفائها. ومهما يكن للإنسان من رغبة وقدرة على اكتساب الوعي ونحت الكيان، فإنه يظل مرواحاً مكاناً لا يريم، ومن هنا الدوران الكثير في الحلقة المفرغة، وهو الدوران الدال على الضياع والموت (32). وهل ينفع في هذه الحال، تعدد الأصوات ليجأ إليه السارد من أجل إضفاء حيوية على النص وحوارية تقطع

السحب والمطر، والشمس والصدى . كل ذلك تمهيدا للحديث عن القتل حفاظا على العرض كما في موعد النار، وهو موضوع قار في الرجى البعيد بل هو صلب موضوعات الرواية . ولارتباط العرض بالمرأة يجر إلى الحديث عن وضعها المزرى لا بسبب سيطرة الرجل، فابو مدحت وديع ، بل بسبب سيطرة النساء والشخصيات النسائية في الرجى البعيد دليل . واضطرار المرأة إلى تحمل تبعات جنسها يجر إلى الحديث عن العزلة والانكفاء على الذات، مما يفرض المرض والغثيان قهرا، أو الخمرة تنفيسا ، ويفرض القبرع في المكان لا يغادر؛ فالآثار جميعها تقريبا لم تخرج عن بغداد ويعقوبة، وإن خرجت فبلى باريس سرعان ما يعاد منها إلى بغداد . وبذلك يتأكد أن هذه الموضوعات جميعها تتمحور حول المفاهيم الكبرى للوجودية بماهي اكتساب للوجود وتحملة له عجزا أو تصديا

وهكذا يبدو الفكر التكرلي السوديّة الثلاثة مثيرة لكم ماثل من الأجيال أولها وهو الذي يفرضه زمان الكتابة (38) . مدلوله على مدى رافعية الموضوع الوجودي في لحظة القراءة التي يفصلها عن زمان الكتابة عقود . وثانيها - وهو الذي تفرضه الطبيعة الأجاسية للنصوص - مداره على قابليّة الجنسين السرديين المختلفين لتناول الموضوع الواحد بالتحليل . وآخرها - وهو الذي تفرضه الخصوصية الفنية للآثار - مداره على مدى قدرة الإبداع العراقي على فرض بصمته الخاصّة في المشهد الثقافي العربي.

إنذاراً غير نائية عن المكان الذي فيه توجد . فالحديث عن "الطامة" و"الفريولة" و"الإيوان" و"البسماط" و"الشخاطة" و"قح" و"الدكة" و"كيفية" و"المحجر" و"التفغة" و"الرفي" و"الحبابة" و"كفح" و"مطعج" (36) يبدو غريباً على القارئ العربي الذي لا عهد له بالإنتاج الفني العراقي عموماً والأدبي خصوصاً. لكن التنبيه لوجود مثل هذه الاستعمالات ضروري لجعل المفردات عادية مقبولة. ومن أفضل من العارفين بها تعريفها لدى الآخرين؟ على أن هذا لا يعني عدم وعي من لدن السارد/ الكاتب بأن ذلك قد يتسبب في إعاقة التواصل. فهو متى لاحظ - في الخطاب المنقول - أن شخصية ما استعملت لفظاً "حوشياً" لردفه بآخر فصيح لأنه يتوجه إلى قارئ عربي فقط، بل لأنه يتوجه إلى قارئ عراقي أيضاً (37). والحديث عن الشرح يرد في لرج الكلام، بعيد إلى الذاكرة ما فعله أبو العلاء المعري في رسالة الغفران قديماً وما فعله البشير خريف في الدقلة في عراجينها حديثاً غير أن صنيع التكرلي محدود جداً بحيث لا يسمح بالكلام على وجوه واقعية نصية في آثاره. ورغم ذلك، فإن التلويح إلى مفاهيم تبدو غريبة غايته لفت الانتباه إلى الفكرة المركز التي تمحورت حولها أعمال السارد/ الكاتب. ولذلك، فلن يركز لها من الوسائل الفنية والعناصر الموضوعاتية الكثير حتى تبرز وتجلو. ولعل أبرز ما استعمله من موضوعات يكرزها عبر الآثار الثلاثة كلها، موضوع الألوان والأضواء مما له، بالطبع، صلة مباشرة بالنار والماء، فقد بلغ إحصاء حوالي مائة الأطراد. وحضور هذا الموضوع بهذه الالتفات إليه. والحديث عن الألوان والأضواء يجر إلى الحديث عن

## الاحالات :

1. هو الشخصية الرئيسية في أقصوصة " الطريق إلى المدينة" من موعد النار، تونس، دار الجنوب للنشر سلسلة عيون المعاصرة، 1991، ص 28، 67.
2. انظر " أرض النار" لتوفيق بكار، م. ن. ص 40، 7.
3. الرجى البعيد، ص 136 و 146 و 489.
4. (1) الرحم والبقاء - 12 (2) الرحم والبقاء - م. ن. ص 391 و 461 أما الفصل الثالث عشر فيريد وسطا بين الاثنتين، ص 423
5. م. ن. ص 300
6. م. ن. ص 359 حيث يحوي الفصل كلاماً على الغذاء، يعد، وعلى العشاء يعد فبيل مدح الإفطار وعلى مثيرة في بيتها، في وقت فيه المحجر واحد في كل الحالات، وهو سنان
7. أنظر المشاهد المتعددة الحافّة بمشهد زيارة حسين في مصحة، م. ن. ص 440
8. الغراب من موعد النار، ص 106، 95
9. أنظر " الطريق إلى المدينة"، حيث استغرق قرار الحسم بقتل الأب المتهتك عرضها أياماً لم تحدها الأقصوصة، وانظر " الصمت والنصوص" حيث لم يفو الأخ الأصغر على تحقيق النصر على النصوص إلا على مدى ساعة أو أكثر من الزمان (م. ن. ص 93، 67)
10. م. ن. ص 35

11- همس منهم، ضمن موعد النار، ص ص 157-163.

12- م. أ. ع. س. ضمن موعد النار، ص ص 171-184.

13- الرجوع البعيد، ص 150

14- م. ب. ص 203

15- م. ن. ص 51، 230، 460

16- م. ن. ص 101

17- م. ب. ص 283، 337

18- يرى تودوروف أن زمان الخطاب، هو بمعنى ما، خطي، في حين أن زمان القصة متعددة الأبعاد ابتكر

Tzvetan todorov, les categories du recit litteraire, in l'analyse structurale du recit Paris coll Points, Editions du seuil. 1981p145.

19- الرجوع البعيد، ص ص 46-47

20- الرجوع البعيد، ص ص 30-31

21- م. ن. ص 354

22- الوجه الآخر، ص 12

23- الرجوع البعيد، ص 130 حيث يرد الخطاب المباشر بين تظنين مما يعني تحكم السارد في الشخصية ومنعها من خرق وصاياته عليها، وص 401 حيث تستغرق المناجاة المنقولة حيزاً نصياً كبيراً

24- انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات 6، 11، 13، 14، 66، 82، 94، 96، 98 من الوجه الآخر

25- الوجه الآخر، ص 96 و 98

26- الثاني والسابع والثالث عشر من الرجوع البعيد

27- انظر الهامش 24 أعلاه

28- الرجوع البعيد ص 252 و 259.

29- الرجوع البعيد، ص 63

30- م. ن. ص 168

31- م. ن. ص 39؛ وفي خلال لحظات ابتعاد العالم عينا بكل شروبه سقط تحت العجلاب محاة لم تزنه قبعه، ولكنه لم يرد أن يموت

32- الرجوع البعيد، ص 137، 140، 148، 150، 203.

33- م. ن. ص 168

34- م. ن. ص 462، 471

35- م. ن. ص 441

36- الرجوع البعيد ص 72، 93، 103، 156، 174، 182، 185، 222

37- م. ن. ص 100؛ لكن المسألة ما تتعدى التعمية وباللغة العربية، السفاهاات.

38- كتبت أناضيس موعد النار الأربع عشرة ما بين 1950 و 1985، وكتبت الوجه الآخر ما بين 24 تشرين أول/ أكتوبر 1956 و 18 حزيران/ جوان 1957

أما الرجوع البعيد فقد كتبت ما بين 1966/2/9 و 1977/9/5.



## جدلية البحث والحبش

### شادية شقروش\*

دراسة سوسيونصية لرواية " وراء السراب... قليلا " إبراهيم درغوشي

قد يكون الرجوع الى الماضي ملاذا يتجاوز به المبدع كبت الحاضر ومأساه ويعانق به الأمل في المستقبل، لكننا نلاحظ أن العودة إلى الماضي في هذه الرواية تفتح الجراح من جديد وتذكر بالهزيمة والسكون. من خلال الأمجاد المتصرفة

يبدو النص لأول وهلة، وثيقة تاريخية لجيل ولّى وانتهى إلا أنه يحمل في طياته رموزا أسطورية وعجائبية تبدو غامضة، والحبش الأثر الأدبي مهما كان غامضا، يحوي دلالات معنية يقيد بها تأويله، ويحدبها فهمه، وأول هذه الحدود (اللغة) التي يظهر فيها، وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشيء من الموضوعية، لا بذلها منه، أما الحدود الأخرى فهي مضمنة ببناء النص نفسه، وبذلك الغموض الذي يتعده، وبذلك الفراغات التي يضعها الكاتب فيه منتظرا من القارئ أن يملأها، وتلك الدعوات التي توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملًا جماليا، لا تعاملًا وثائقيا، إن هذه الحدود تلزم القارئ بشيء من الوفاء لتواكب للكاتب ومقاصده والعصر الذي ألف فيه (3).

### مرحلة الفهم:

" وراء السراب... قليلا " رواية جيل انقضى، فكانت تقليعتها كرماد خلفته النار وراءها، نار ذات وهج ساطع، ولا دليل على وجودها سوى الرمد، أو الأثر الذي تركته، بله، لعل الأثر غدا سرايا، أو وراء السراب... قليلا

1- المشهد الأول: يفتح فيه فضاء التجميل على عجوزين

يتفاعل المبدع مع منظومة من اللغات الجماعية والإيديولوجية والأدبية، فيستوعبها، ويتمثلها، ويعيد إنتاجها، وفقا لرؤاه وفلسفته الخاصة، فيخلق إبداعا منصهرا مع الموروث الحضاري، ويستحدث تقنيات جديدة تخترق الفضاء، وتختزل الزمن، ويبتكر فيما جمالية، تفتح على الطاقات من التخيل يصعب الإمساك بتلابيبها.

تقترح الدراسة السوسيونصية منهجا نظريا يؤكّد على مقولات " بيارزيمّا " الذي استطاع أن يجمع بين المقولات التي سبقته، ويتسلح بمفهوم التناص الكريستيفي، والحوار الباختيني، ويجسد البنية الدالة لغردمان، مقربا بذلك بين تساؤلين كيف ولماذا، أي البحث في البنية الداخلية، والعوامل المسببة لحدوث النص (1).

لعل كتابة الرواية المعاصرة، تروم اختزال اللغة والفكر والطبيعة، من أجل بناء الوجود الإنساني، ولا شك في أن تجربة درغوشي في رواية " وراء السراب... قليلا " متورطة تورطاً عميقاً مع التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا، يحاول من خلالها الروائي رؤية العالم بعين البصيرة، فتتحول الكتابة إلى " عالم أسطوري يتم فيه خلق الوحدة التي انتهكتها (2) تناقضات الماضي والحاضر

يعتمد الكاتب على ظل من أطلال الماضي، وهو كليشة من نقطة زمنية متوهجة يعاد بعثها من جديد، لتجسد صورة زمن مضى، قبل هذه الصورة أبتكار فقد الرغبة التي أفرزته أم أن خيوط الماضي سرايب يتلاشى كلما اقتربنا عنه

تتصهر هذه المشاهد لتشكل لوحيتين متباينتين لوحة العبث التي تتعالق مع الواقع المتردي، ولوحة البحث، التي تتعالق مع الحلم المخلص، مشكلة البنية الدالة لهذا الكون التخيلي الذي يحتضن موضوع حقوق الإنسان في كل زمان ومكان ( الحق في العيش، الحق في الحرية والكرامة، الحق في الثورة على الأوضاع المتردية).

**مرحلة التفسير والتأويل :** إن ازدياد الروائي إلى الماضي لطرح هذه الإشكالية ، ليست من باب سرد التاريخ من زاوية ضيقة، أي تاريخ الإنسان التونسي الكادح في حقبتي ( العهد العثماني و الاحتلال الفرنسي) وفي مكان جزئي من القطر التونسي ممثلا في عتيقة، وقرط حدثت أي المدينة القديمة والمدينة الجديدة وهي منطقة في الجنوب التونسي متاخمة للحدود الجزائرية.

فالرؤية العامة، تظهر أن الروائي يسرد تاريخ رجل عايش عهدين، ولكن سرد الرواية من وجهة نظر الراوي ومن خلال التيمات والبنيات الأسلوبية والرموز المشكلة للعالم الروائي تتكهن أسرار الواقع المعاصر، فعلى الرغم من أن جذور الرواية ضاربة في الماضي إلا أن أصداءها تجل إلى الواقع الآن. ولعلنا باستطاق خبائبا النص نصل إلى مكوناته

**النص الموازي :** وسنقف فيه على العنوان والتوضيح فقط.

**أ. العنوان :** " وراء السراب ... قليلا".

تشكل صياغة العنوان شبه جملة ظرفية، وهي خبر محذوف تقديره موجود، فتصبح الصياغة موحود وراء السراب... قليلا فإذا كان السراب يحيل إلى عدم. فمأذا يوجد خلف عدم؟

يحيينا "السراب" إلى قوله تعالى في سورة النور : "والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده ، فوفاه حسابه والله سريع الحساب" الآية 39.

يرسم السراب على صفحته إذن أجمل صورة لبحيرة ماء تتحرق النفس الظامنة شوقا إليها، ولكن تلك البحيرة خداع في خداع لأن من يصل إليها يجد الموت، فما الذي

عركا الدهر ثم عادا ليستقرا في المدينة القديمة " عتيقة" يسترجع فيها البطل الرئيس " عزيز" ومضات الماضي مع أول أية تقع عينه عليها، فيفتتح هذا الفلاش من منطق ديني، فالخطاب في هذا المشهد خطاب الدين والتاريخ.

**2- المشهد الثاني :** يفتتح على خطاب السلطة السياسية، يسرد فيه البطل حكاية موت عمه ليلة زواجه من فاطمة وحكاية استيلاء جند الباي على ممتلكات سلطان وقتله والتمثيل بجثته، بعد محاكمته باسم الدين، ثم استخراج جثته من القبر من طرف الجدة التي تصنع له قيامة، وتلتحم فيما بعد بالأرض لتتحول إلى تمثال.

**3- المشهد الثالث :** وهو خطاب سلطوي أو سياسي ديني، يفتتح هذا المشهد على حكاية العبيد الذين حررهم الباشا من أسيادهم بقرار منه، وزج بهم في الصحراء تائبين، وموتهم تحت أشعة الشمس جوعا، على الرغم من رفضهم للحرية الموهوبة، وفشل ولي عهدهم بعد مدة في نقل جثثهم من الصحراء إلى مقبرة المسلمين

**4 - المشهد الرابع :** يفتتح هذا المشهد على خطاب الجنس، يروي فيه البطل السارد حكاية والدته التي هربت إلى بيت الوالي الجديد وزوجها منه، "فغافزته مع بنات الوالي عندما عاد إلى حضن أمه، ثم سفره إلى صفاقس، والتقاءه مع زوجة أبيه التي وفرت له كل ما يشبع رغبته مع أجيراتا حيث مكث عندها سنة استغف جميع ما تبقى من أمواله التي ورثها من والده، والتي صرف جزءا منها على بنات الوالي

**5- المشهد الخامس :** يمتزج في هذا المشهد، خطاب الدين والسياسة والجنس والتاريخ، حيث ينتقل السارد من حقبة الحكم العثماني إلى حقبة الاحتلال الفرنسي، ينتقل عزيز إلى المدينة الجديدة "قرط حدثت"، وعمله في مناجم الفوسفات، حيث يلتقي بأحاس عديدة قادمة من حراء الحروع ومرض الطاعون من أجل الحصول على الخبز، بشم قليل مقابل عمل شاق في مناجم الفوسفات، كما يروي فيها حكاية الموت في الجبل، والتمرد، وتشكل النقابات، وحكاية شن الاضراب، الذي يفشل، فيرحل البعض إلى مواطنهم ويعود البعض الآخر إلى العمل صاغرين، وفق شروط رئيس المعمل، لأن الجوع أقوى من كل إرادة وبخاصة إذا تعلق الأمر بالأطفال الصغار. ويطلق المشهد السردية على الهزيمة

وتستفيق على صوت المؤذن المسجل، وتتخذ من النخلة كعبة، " تواصل المرأة طقوسها الحبيبة إلى أن تشق الشمس جبهة السماء، تذهب تحت نخلة الأجداد، تدور تحتها بلا ملل وهي تتمتع بصلابة حفظتها من العبيد الذين تربت بين طبولهم تدور حول النخلة ساعات طولا إلى أن يهدأ التعب... وتسقط على الأرض الرواية. فإذا كانت اللغة باعتبارها دلائل مركبة في نسق معين هي في الوقت نفسه إيديولوجيا وتجسيد مادي للتواصل، الاجتماعي (4) فإنها في هذا المقطع تحدث شرخا ومفارقة في البنية المفهومية العقائدية للتواصل الاجتماعي، " إذ يلعب التركيب والدالة أدوارا اجتماعية" (5) فطقوس العجوز نوع من العبث في المنظومة الاجتماعية لأنها تحيلنا إلى عبادة وثنية فعلية صب الماء ثلاث مرات تحيل إلى الوضوء، وبشر زمزم والنخلة يحيلان إلى البهت الحرام، فتصبح النخلة قبله العجوز، فهي المعامل الموضوعي الذي يحافظ على توازنها، فعملية بعث القصة تبدأ من النخلة لأن الحفاظ عليها هو حفاظ على القداسة وحفاظ على البنية، فتحتجها ولد المسيح وكانت ظلا وملانا وقوتا لمرحم العذراء أيام حداثتها، ولعل قداسة النخلة يجسدها ابن عربي بقوله "إن الله خلق الإنسان من طينة ومن بقية الطينة التي خلق منها الإنسان، خلق النخلة".

تسترجع فاطمة شريط الذكريات تمت هذه النخلة، التي ضاع الإنسان بضياعها وضاعت الرجولة بالتفريط فيها بل هي الأرض العرة الأبية، فهذا الطقس التعبدية مرتبط بما بعده، إذ تتنامى الدلالات من خلال استرجاع عزيز لذكريات الفجعية الكبرى فيفتح السرد على مشهد المعركة الفاصلة والذود عن شرف النخلة، جاء باي المحلة لتأديب سلطان عتيقة فأحرق وأما النخيل فانقسم من بداخل القصر إلى بين "من يرغب في الدفاع عن شرف النخلة الواقعة تحت لهيب النار (...)" وبين فكرة الاستسلام الرواية ص 17، ولكن شاء القدر أن يدخل الباي، عنوة إلى القصر، ويبدأ السارد بوصف حي لأسلوب شنيع في قتل العبيد من بقر للبطون، وجدع للأنوف والتمثيل بالقتلى، ثم يهنا الجند من طرف القائد بالنصر العظيم، ثم ينصب للجند سرادقا عظيما للأمر يزنيوه برؤوس القتلى ويؤتي بسلطان مكبلا بالأغلال (...). ولكنه كان يمشي "منتصب القائمة، مزهوا كأنه المنتصر" ثم يطلق سلطان في ذيل حصان هائج ليصبح (كتلة لحم مظلوط بالدم) الرواية ص 18 مع العلم

يوجد وراء الموت؟ فهل يرسم درغوثي على الرواية صفحة من صفحات السراب. أم أنه يتحرق إلى إرواء رغبته في شيء ما ولكنه عندما يصل يجد الخراب والموت، ثم أنه يريد من القارئ أن يلهث وراء المعنى دون القبض عليه؟ فإماذا وراء السراب؟ لعلنا نجد اليقين في المعتن.

### ب. التوشيح :

يوشح الروائي نصه بفاتحة شعرية "لمحمود درويش" (من ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا).

" وفي الصحراء قال الغيب لي / أكتب / فقلت : على السراب كتابة أخرى / فقال : أكتب ليخضر السراب / فقلت : ينقصني العياب / وقلت : لم أعلم الكلمات بعد / فقال لي ، أكتب لتعرفها / وتعرف أين كنت، وأين أنت / وكيف جئت، ومن تكون غدا / ضح اسمك في يدي وأكتب / لتعرف من أنا / واذهب غاما / في المدى... / فكتبت : من يكتب حكايته يرث الأرض للكلام، ويملك المعنى تماما".

يتواصل درغوثي كعادته في جميع أعماله الروائية مع الشعراء والروائيين، وهو في هذه الرواية يواصل مع محمود درويش، المفتاح على الجرح الخافض جوج كل عربي (الجرح الفلسطيني)، يتواصل مع درويش ليرث أرض الكلام ويبحث عن كيئونه ووجوده من خلال الكلمات. فالإنسان في الواقع الرامن كائناته في صحراء الدنيا، تتراءى له الحقائق كالتماعة فوق صفحة السراب فينقاد مسحورا إليها حتى إذا وصل يجد الواقع المر، الواقع العميق، وكان الروائي بهذا التواصل مع درويش يبصم بصمة أخرى على صفحات التاريخ لينبش تلك الآثار البالية ويكشف الستار عن الجرح المتسبب في الهزيمة الكبرى الآن، فإذا كان الألم الفلسطيني الآن صارخا فإن المتسبب الأول فيه هو الألم القديم الذي يظهر كصفحة من صفحات السراب فوق الكيان العربي أو وراء السراب... قليلا، ولعلنا نجد أصدقاء هذا التوشيح في المتن لتتضح الرؤية أكثر

### تحليل المتن :

ترتفع ستارة الباب الأول لتكشف عن الطقوس الغريبة التي تقوم بها العجوز فاطمة بعد أن تقف وقفة خشوع على تمثال الجدة مهددة دموعا غزيرة، ولا تهدأ حتى يضع عزيز على جبينها جمرة تحرقها فتهمد وتنام أياما وأياما

خلالها الأسباب بمسبباتها ونعتير بدروس الماضي التي جعلتنا نقفد الأندلس ومن بعده فلسطين وتتوالى الهزائم بفقدان جسد الأمة قطعة تلو الأخرى ولعل الرؤية تتضح أكثر عندما ندخل مشهد:

**الباب الثاني :** الذي يستعيد عزيز فيه ذكريات الطفولة مع سعد بن العم مسعود، القادم من فرنسا الذي جاء يبحث عن عبق الذكري، وعن مفتاح قبور الأهل الذين تركهم وراءه في الصحراء أيام المتاهة الرواية.

ولا شك في أن الدلالات المعلنة نابعة من خطاب السلطة آنذاك، ولكن الدلالات المضمرّة والمسكوت عنها تحيل إلى رؤية ضاربة في عمق التاريخ، بل هو مشروع فكري منحوت من وحي الواقع مندرس في نص مكتئب تماما على التراث من أجل تمرير هذه الإشعاعات : ونادى عمي الأكبر العبيد الذين ورثهم عن جدي وقال لهم : "دقوا طبول الحزن هذا اليوم ففي الغد لن يكون لي سلطان عليكم (...)" لم يفهم العبيد مغازي كلامه، (...) دار العبيد حول تمثال الحدة شيخ مرابط (...) وقروعا الطبول وقال لهم شيخ للعبيد هذا بابك النصر سلام عليه ادخلوا منه آمين، وهذا باب هزيمتنا لا يحياه الله مستخرج منه قريبا.

- رفع عرفهم رأسه وأشار إلى "لا غالب إلا الله" المنقولة من ديار الأندلس والمنقوش أعلى باب السور، لم يفهم الرجال معنى الإشارة (...).

- هجعوا وناموا تحت السور (...) وحين أفاقوا أخرج كبيرهم من طيات ثيابه سكيناً، ويقر بطون الطبول (...) ويدفن السكين في قبر مهمل وعاد إلى الدار وقد نبتت في رأسه قرنان كقرني الثور، الرواية وزال عنه الخوف عندما وجد كل العبيد تحمل على رؤوسها قرونا حسب الوجاهة.

لا شك في أن أصداء هذه البنيات الأسلوبية تشير إلى الماضي السحيق إلى الحضارة الإسلامية التي انهارت وخرجت من باب الهزيمة، ولعل العبث والمسخ الذي قام به القاص على مستوى السرد والذي حول فيه كل العبيد إلى حيوانات بشرية حاملة لقرون من (الثور إلى الحمل)، وكلها تنتمي إلى فصيلة الحيوانات المستهلكة فيه إحالة إلى الكيان العربي المعسوخ الذي توالى عليه النكبات والهزائم والذي ذبح ويذبح في كل المناسبات كالحيوان. ثم تصنع من جلده طبول تفرع في المناسبات. وكان

أن الرجل حوكم باسم الدين لأنه خرج عن طاعة الباشا، والسؤال المطروح : لماذا هذا العبث الهمجي بالجسد؟ الآن الرجل قال: لا لدفع الأتاوات والمكوس على تخيله؟ فالباشا مأمور بالتأديب لا بالقتل والانتقام والتشفي، فما تبرزه التيمات الأخرى ومن خلال الربط نجد أن الولي كان يريد ربحانة أم عزيز (زوجة سلطان) وهي تويده، لكن سلطان ظفر بها لأنه ابن عمها، ولعل هروبها من القصر فيما بعد دليل على أن المتسبب في العبث بالثخلة والعبث بالجسد البشري (سلطان وعبيده) هو المرأة، ولعلها إشارة من الأديب إلى أن المتسبب في الهزيمة هي سلطة المؤسسات الدكتاتورية الجائرة التي تكبل حرية المرأة وتحرّمها من الاختيار الحر باسم الدين، ولكن عبارة منتصف القائمة، مزهوا، كأنه المنتصر، تجعل العذاب والألم، ينقلب إلى معاناة سامية تتفوق على دناءة من سبها، فقتل الإنسان والتشفي يقتله لا يعني سقوطه حتى لو رذل الجسد وهذا هو البحث الحقيقي، فالبحث بالجسد الحر الرافض المتمرد هو بحث للرجولة والصمود لذلك نجد الجدة تصنع القيامة للرجولة فتعذب بالجسد المدفون من أجل بحث للرجولة وتفرغه من قبره وتضعه على حصيلة الأبقار لينطلق في الفضاء السحيق، ليبقى جسد سلطان عبرة للرجولة المهودرة في كل زمان ومكان وفي هذه الإشارات إحالة إلى الحلم المخلص. أو إلى المهدي المنتظر أو عيسى عليه السلام. ولعل الجدة حاضنة الجميع تمثل فلسطين لأن السارد يجعلها تتحول إلى تمثال من البلور والرخام الأحمر تلحم مع الأرض وتطلق ابتسامة ساخرة الفلجعية المحسنة على مستوى النص تفتتح على الحرح الفلسطيني وعلى تلك الأرض الصامدة التي تموت وإقفة تنتظر ابنها ومهدبها المنتظر، عله يخلصها ويظهر جسدها من الهزيمة والعار.

### النتيجة :

عملية الاسترجاع التي قام بها البطل السارد لتاريخ أسرته والتي عمد من خلالها الروائي الدخول إلى هذا العالم المصغر من زاوية الدين ثم السياسة يفضي إلى تكامل والتحام هذه الصورة لتنتج على جسد الفجعية الكبرى وهو انهيار الجسم الإسلامي بعد فقدانه جهاز المناعة الداخلي، ولعل تلك الإسقاطات التاريخية العقائدية والمسخ المنتشر في تضاعيف النص أكبر دليل على أن الكاتب يدعونا إلى قراءة التاريخ قراءة متبصرة مربوط من

التمامة لكي يحولهم إلى مقبرة تليق بمقامهم، غيتوه في صحراء ثم يعثر على تلك الجثث بصعوبة، ولكنه في العودة ينساق عنوة إلى طريق آخر ففحل الإبل عن له أن يسير في طريق مغاير غير الطريق المعبد وينساق سعد عنوة وراء فحل الإبل الذي ساق وراءه كل الإبل إلى حتفهم أين انفجرت الألغام عليهم، ويعود سعد أدرأجه من رحلة غير محققة المرامي، لعلها دعوة من الكاتب إلى المثقفين العرب، الذين يحملون عقلياً القطيع، ولعله يقتله للإبل يرفض هذه العقلية ويقتل كل الطغليات التي صادرت العقل والإرادة، ولا غرابة أن يتقاد سليل الراضين للحرية وراء الحيوان، ومن هذه الرؤية السياسية والإجتماعية الواعية يبين الكاتب أطروحات النظم الجائرة المستقرة في أذهان الشعوب الأمية.

#### ويفتح المشهد الثالث : على خطاب الجنس :

توث رحيانة زوجة سلطان الثروة الكبرى التي أطلعها عليها روحها قبل وفاته، ثم تورب إلى قصر الوالي الجديد بعد مكيدة تدبيرها مع أمته، وتبقى ضررتها التي تحتضن عزيزاً قبل أن تنزع والدته من أعمامه، والزوجة الثانية أصبحت بعد موته ملكاً مشتركاً لأخوة سلطان فهي رمز للإبتذال لأنها تتفنن في دفن العار (دفن الأجنة) ثم تسقي القبور الصغيرة بالماء، فيخرج منها في الصباح حماماً ذات وجه آدمية تشبه أبناء عم عزيز، وفي كل هذا يقاوم عزيز كيمياء التحول فمن حضن أمه إلى حضن زوجة أبيه ثم عودته إلى أمه وحضن بنات الوالي، ثم يرحل إلى صفافس ليجد ميتفاة ويبدد كل ما تبقى من ماله في الدار الكبيرة مكان إقامة زوجة والده التي لم يتعرف عليها. و التي وفرت له رفقة البنات المستخدمات كل ما يرغب فيه بعد أن تغلق باب القصر بالحجر والإسمنت مدة سنة منفذة رغبة ولي العهد الذي أراد أن يكون كل شيء ملكه وحده لا يشاركه فيه أحد.

لعل تجرية سليل السلطين في هذا المضمار فيها إشارة إلى الإنتقام للرجولة المهدورة ولكن عزيزاً عاجزاً عن تحقيق ذاته لأنه من سجن إلى سجن فمن قصر والده إلى قصر الوالي الجديد ثم إلى الدار الكبيرة، وعادة ما يحل الجته إلى السياسة المتعذبة فالخيانة الأولى حدثت في سلطان بعد موته وكان كل شيء يتم تحت جسدها زوجة سلطان مع إختوته، والخيانة الذ

الراوي يتشفي ببيع هذه الطبول بقوله : « كان شرسا وهو يبيع أصداء الفجعية والهوان ».

- حاول العبيد نزع القرون « ضريبوها بأيديهم، نطحوا بها الحيطان، ولكن دون طائل، وحين اعيتهم الحيلة، صاروا يتبارون في إخفاء القرون تحت العمامات الكبيرة (...) وأغلقت الأبواب يترقبون طلوع النهار لعلهم يخرجون سالمين من هذا الكابوس، الرواية ص (36)، فلا غرابة - والحال هذه أن يعتبر هؤلاء العبيد الذين جردهم السارد من العقل - الحرية بلية ولعلها إشارة من الكاتب إلى إستكانة العرب ووضاهم بالواقع الذي تعودوا عليه، « قال قائلهم : « هذه بلية حلت بنا وإنا لصابرون » وقال الجد : « إنا لن نغادر إلا إلى القبر يا سيدنا فاردد على باي تونس حرية » الرواية

فرفض الحرية يحيل إلى العبث لأنها في منطق العقلاء بحث ومن المعقول أن يحسن فاقد العقل استخدام الحرية - ووجد العبيد أنفسهم في العراء - يحملون بالبحث وبالحياة الأخرى « اليوم سنولد من جديد وسنبداً حياة أخرى - ولكن مهيأت أن يصل الأبلى إلى إمتقانة فإ هم قانرون على العودة إلى القرية ولا يستطيعهم بداية مشوار الحياة من جديد » الرواية ص (40) فرج بهم في قلب الصحراء « فشربوها من ماء زمزم وتاموا على حافة السراب » بعد أن أنقذهم عرافهم من العطش بحيلة استخراج الماء، « وعاشوا على ذكرى نعيم السلطان » الرواية ص (41). ولكن الكبار منهم بحثوا عن حشيشة الموت وقبروا أنفسهم قبل أن يدركه ويهزمهم الموت تحت أشعة الشمس ومن جراء الجوع والقمح.

فالحركة التي وهبت للعبيد حرية مسمومة ومكيدة، وإذا كان سجن العبيد الصحراء ويقيمهم العراء، فما أكثر قيود سجون اليوم وأنواعها، قيد للعقل وقيد للسان، وقيد للإبداع وقيد للديمقراطية فالقيد واحد مهما تعددت الأشكال، والسجن واحد مهما زخرفت الأوطان.

فرص هذه الحرية ————— تمرد وعبث ————— لكنه بحث

واختيار الموت ————— ظاهره عبث ————— لكنه بحث

- كما يحيل الكاتب إلى المثقف سليل هذا الجنس البشري وهو ولي العهد سعد بن العم مسعود الذي قدم من مرسا والذي جاء يبحث عن جثث الأجداد الذين ماتوا فيه،

(العقلية البدوية) وتجسدها عاتشة البدوية التي أحبت الفرنسي وأحبها ثم تزوجها بعد أن غير عقيدته وأسلم ولم يظفر بها ابن عمها، ولعل المقابلة واضحة بين ربحانة أم عزيز التي تزوجت سلطان ابن عمها، على الرغم من أنها لا تريده، وبين عاتشة التي كسوت التقاليد وكانت نقطة انطلاق للتحور.

- تحور في العاطفة، أو الرجوع إلى مبادئ الدين الحنيف الذي يهتم برغبة المرأة في رفض من لا تريده على الأقل فالاعراف أحياناً تجني على المرأة على الرغم من أن الإسلام حررها.

- وتحور في العقيدة، ولكن السارد يختار عقيدة الإسلام، حيث جعل الفرنسي يسلم وهو بذلك يجمع بين العقلية الفرنسية والعقيدة الإسلامية السمحة.

ومن خلال البنيات الأسلوبية الهندسة في تضاعيف النص، نجد يدعو إلى العقيدة التي يراها صحيحة وهي الإسلام ولعل قدوم الشيخ المقرئ للمدينة فيه إحالة إلى ذلك حيث يقول: "إد نقول أهالي المنطقة" هؤلاء أولادنا أكياها حقا بهم نعلمهم لعل الله يفتح قلوبهم لنوره وينزع عنهم غشاوة الجهل" ص 164، فيقول لهم الأمام: "لقد نسيتم فيتمك حتى صرتم لا تعرفون من الإسلام سوى الشهادتين وصيام شهر رمضان، وقد ائتمتموني على أولادكم فدعوني أظهرهم من رجس الشيطان" الرواية ص 164.

- والتمرد الثاني على مستوى السلطة وتتجسد في الإضراب الذي شنه العمال أربعين يوما ولعل عدم نجاح الإضراب يكمن تحته سبب وجيه وهو سقوط العمال في معترك الجنس وتقاتلهم لأجل ذلك، وهذا أدى إلى الهزيمة وفشل الإضراب فالإيمان بالمبادئ السامية الثورية التحريرية لا ينبغي أن يعترض بأي عاطفة منطحة فالقضية الوطنية ليست بمعزل عن القضية الأخلاقية. - فالتمرد الذي يدعو إليه الكاتب هو تمرد على مستوى الفكر وتمرد على مستوى العقيدة وتمرد على مستوى السلوك.

- لعل انتقال البطل من عتيقة إلى المدينة الجديدة ثم رجوعه إلى عتيقة فيه دعوة إلى الانطلاق من الماضي لمعرفة الحاضر واستشراف المستقبل.

تربط كل ما مر بنا من أحداث بالتوشيح كي يكتمل انسجام النص فعملية ربط النص الشعري بالنص

تجسدها بنات الوالي مع عزيز وتغذ أم ولي العهد في دفن الأجنة وسقيها لتخرج في الصباح حمامات ذات وجوه آدمية تشبه عزيز ثم يعم ذلك على مجتمع مدينة صفاقس التي رحل إليها عزيز، ولعل المرأة في كل ذلك هي الرحم وهي الصورة الثانية للأرض المغتصبة التي دنستها النظم الدكتاتورية، فتجسد تلك الحمامات التي ترمز للسلام، التشويه المفوض للنظم الجائرة التي تتظاهر بالصفة والاستقامة والسلام والعدل ولكن باطنها يحمل سلاسا مشوها واستقامة وعفة وعدلا مزيفين.

يعتب الكاتب على مستوى اللغة بكل النظم ليعتب صرخة الرفض التي يعقب بها هذا الكون التخيلي، رفض للديم والمبادئ المزيفة، رفض للمثقف المستكين، ورغبة في التغيير، فيتبش في الماضي فيجد صحراء قاحلة لأن معارف الأجداد وتجاربهم لا فائدة منها فهي لا تروي النفس الظمئة إلى المعرفة الجادة بل هي كالسواب أو وراء السراب. ، قليلا.

### المشهد الأخير :

ينتقل فيه عزيز إلى المدينة، ليصبح غاملا في منجم الغوسفات وينتقل الحكم من السلطة العثمانية إلى السلطة الفرنسية ويعمل مع أجناس عديدة، أعمالا شاقة، ويعايش الموت والخوف معهم داخل الأنفاق ويتأثر بمعاناة أولئك الضعفاء الذين قدما للعمل تحت الأنفاق بعد أن باعوا ممتلكاتهم بحثا عن حياة أفضل، لكنهم نموا وتزامنت هذه الأحداث مع أولئك الذين جندتهم فرنسا للدفاع معها ضد ألمانيا. (عايش عزيز كل معاني الذل والاستغلال في المدينة الجديدة).

تظهر بوادر التغيير في مجتمع المدينة الجديدة نظرا لتلاحق المعارف وتمازج الأفكار فيشن العمال الإضراب الأول من نوعه، ورغم فشله إلا أنه يمثل بداية التمرد والثورة على الأوضاع المتعنتة، ويطلق المشهد بفشل الإضراب الذي بدد هذا المجتمع، فالرافض رحل، وبقيت العمال دخلوا صاغرين إلى الأنفاق ، ويعود عزيز إلى عتيقة، ولعل الثورة المبثورة خير من الرضا والإستكانة.

### والنتيجة :

إن كل مظاهر التغير التي جسدها السارد في المدينة الجديدة تعتبر رمزا للحداثة وتتمثل في التمرد على جميع المستويات، التمرد على السلطة الاجتماعية الرجعية

الحاكمة، تجسده تلك الحمائم التي تحمل وجوها آدمية تغرد على سطوح المنازل فهو في الواقع مسالم. ولكنه يكشف فضائح النظم الجائرة، ومن ينشئ في الأدب لا يجد سرايا بل يجد حقائق وواقعا مرا وقضايا إنسانية علينا أن نتمثلها لتخرج من عبث الواقع إلى واقع البحث. وتبقى وراء السراب... قليلا مفتحة على قراءات أخرى فهي مشحونة برموز تنتظر من يفك مغاليقها.

السردى تسهم فيها المعاني التي حاولنا القبض عليها في هذا التحليل، اكتب لتعرف أين أنت، وكيف كنت/ ومن تكون غدا/ ضح اسمك في يدي/ لتعرف من أنا/ وانهب غماما في العدى.

وكان الكاتب بهذا التوشيح يبين للناس أن الشعر والنثر فنون توصل الأفكار وتعكس المحنة وهي مرايا تعكس ذاتنا وتكشف عن عيوبها القديمة والجديدة، ولعل الأدب السياسي الرفض، المؤزود من طرف السلطة



## الإحالات :

1. حميد الحميداني البغد الروائي والإيديولوجي (من سميولوجيا الرواية إلى سميولوجيا النص) ، المركز الثقافي العربي ، اندار البيضاء ، المغرب . 1990 ص 87 وما بعدها
2. المرجع نفسه ص 87
3. حسين الواد ، من قراءة النشأة إلى قراءة التثقل ، مجلة فصول ، المجلد 5 العدد 1 ، 1994 ، ص 48.
4. حميد الحميداني ، مرجع سابق ص 74
5. عمار بلحس ، صراخ الخطابات ، القص والإيديولوجيا في رواية الزلازل للظاهر وطار ، محلة التبيين العدد 7 الجزائر 1983 ص 110
6. فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، دار الكلمة للنشر 1982 ص 29
7. حسين العوروي ، الرفض في شعر نزار ، الدار العربية للكتاب تونس 1999 ص 71.

## البناء الفني في السيرة الذاتية النسائية من خلال «رحلة جبلية رحلة صعبة» لفدوى طوقان

فوزية سعيد

جنسا أدبيا قائما بذاته ومدى وفاء فدوى طوقان لهذا الجنس الأدبي ومدى التزامها به أو خرقها له ولذلك قسمنا بحثنا إلى قسمين وهما الأول: خصائص السيرة الذاتية في كتاب «رحلة جبلية رحلة صعبة» والثاني: البناء الفني في كتاب «رحلة جبلية رحلة صعبة»

### أولاً: خصائص السيرة الذاتية في كتاب «رحلة جبلية رحلة صعبة»

في هذا القسم نتبين إلى أي مدى التزمت فدوى طوقان وتقيدت بأهم الشروط التي حددها فيليب لوجون Philippe lejeune في تعريفه للسيرة الذاتية وهي حسب رأيه «حكي استعادي نثري يقوم به شخص حقيقي عن وجوده الخاص مركزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصيغة اخص» (3) ولكي يكون النص الأدبي نص سيرة ذاتية فلا بد أن تتوفر فيه شروط أربعة حسب فيليب لوجون Philippe lejeune.

**الشرط الأول:** أن تتماهى كلياً الذات الكاتبة والرواية والشخصية، وهذا الشرط جلي في كتاب «رحلة جبلية رحلة صعبة» إذ هناك تماه بين الكاتبة فدوى طوقان وبين الرواية وهي فدوى طوقان أيضاً واما الشخصية فهي الكاتبة نفسها فدوى طوقان وهي شخصية واقعية وحقيقية تعيش بيننا، وحسب فيليب لوجون Philippe lejeune «ذلك الشخص وجوده حقيقي ومثبت في سجلات الحالة المدنية» (4) وفي سائر الوثائق الثبوتية الوسمية الأخرى «في عام 1950 كان علي أن استخرج أول جواز سفر لي» (5).

نشأت السيرة الذاتية جنسا أدبيا مستقلاً بذاته «خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر ومثلت ظاهرة عامة في الوقت نفسه فانتشرت في أغلب البلدان الأوروبية» (1). أما السيرة الذاتية في البلاد العربية فلم تعرف جنسا قائما بذاته إلا خلال النصف الثاني من القرن العشرين وذلك لثر صدور سير ذاتية بأقلام أدباء مشهورين\* طه حسين والعقاد وأحمد أمين وحنا مينة ونجيب محفوظ ومحمد شكري ..

غير أن السيرة الذاتية النسائية «تلك تكون غائبة في الأدب العربي الحديث» ولعل أول امرأة عربية أخوجت سيرتها الذاتية إلى النور هي - في حدود علمنا - عائشة عبد الرحمان (1912-1998) الملقبة ببنت الشاطئ (2) وبما أن السيرة الذاتية النسائية الفنية مازالت بكراً تفري بالزيادة فقد عرّمنا على أن نتبين البناء الفني في كتاب «رحلة جبلية رحلة صعبة» للشاعرة الفلسطينية المعاصرة فدوى طوقان (1927...)

اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على أشهر الدراسات النظرية في مجال السيرة الذاتية - خاصة الأجنبية - وابرزها كتاب الفرنسي الانشائي فيليب لوجون Philippe lejeune المسمى le Pacte Autobiographique الميثاق السيرة ذاتي وكتاب Georges May جورج ماي المسمى L'Autobiographie السيرة الذاتية، ودعّمنا آراءنا في بحثنا البناء الفني للسيرة الذاتية بتطبيق المنهج الانشائي في دراسة الآثار الأدبية

وكي نتبين الجنس الأدبي الذي يندرج ضمن كتاب «رحلة جبلية رحلة صعبة» فإننا طوعناه إلى مقاييس فيليب لوجون Philippe lejeune في تحديده لفن السيرة الذاتية



الساردة داخل المنزل وخارجه تعاني من القهر الرجالي وعنف الرقابة الاجتماعية غير أن غلبة ضمير المتكلم المفرد - الأنا - في "رحلة جبيلة" رحلة صعبة لم يمنح الساردة من استعمال ضمائر الغائب أو الغائبات - خاصة - فيما يتعلق بعالم الحريم والحرام - ذلك الوضع المعزول كلياً، والمفروض على النساء في البيت، لا غربة في أن يخلو جوّ الدار النسوي من أي وعي سياسي أو اجتماعي. كانت الدار أشبه بحظيرة كبيرة تملؤها الطيور الداجنة، يلقي إليها بالعلف فتزبرده دون نقاش، راضية قانعة به، الطيور الداجنة تقتصر على تفقيس الفراخ الصغيرة واستنفاذ أيام العمر بين حلل الطبخ النحاسية الكبيرة وبين حطب المواسم الدائم الاشتغال شتاء صيفاً (13).

#### الشروط الثاني :

إن تكتب السيرة الذاتية في شكل قصة نثرية وهو ما دأبت عليه فدوى طوقان وهي تدرج في سرد تعاقب مراحل حياتها بدءاً من الطفولة إلى الشيخوخة إلا أنها تستعمل فيها لغةً كعربية وهي طفلة قد أعدت للاذاعة الفلسطينية بمناسبة العيد وافتطفت الساردة مقطوعة شعرية رثائية - امرأة توشى أخاه - من ديوان العمامسة لأبي تمام كما ضمنت الساردة مقطوعة شعرية مدحية من نظمها وجهتها إلى الشاعرة العراقية رباب الكاطمي ولعل شعر الحنين والرثاء الذي كتبه الشاعرة في أخيها إبراهيم طوقان أبرز حضوراً. وكذلك نظمت قصيدة مدحية في القائد فوزي القاوقجي ونظمت أغنية حربية للاذاعة الفلسطينية وكذلك قصيدة دينية قريبة من ابتهاجات الصوفي في التضرع إلى الله، كما أن الساردة وظلت في سيرتها أغنية شعبية ثورية فلسطينية وكذلك ضمنت رسائل متبادلة بينها وبين أصدقاء لها في انقلترا.

واللافت أن أغلب المقطوعات الشعرية سمتها الرثاء وهو تعبير عن إحساسها بالموت الحقيقي والموت الرمزي وهذا الرثاء الذي تظل السيرة يدلّ على التداخل السيري ذاتي الحديث مع التراث الشعري الرثائي الأنتوي القديم وقد جاء أحياناً في شكل قصائد نثرية وأخرى عمودية ولا يعني هذا التداخل اختراقاً لمفهوم السيرة الذاتية لدى فدوى طوقان بل تعني تلك التقنية - في نظر الساردة - التأكيد على عالمها السوداوي التشاؤمي الذي طبع حياتها منذ النشأة.

واسم فدوى طوقان مثبت على غلاف الكتاب وسائر آثارها الأدبية الأخرى إلا أنها أشارت إلى اسم مستعار (دناير) وقّعت به أشعارها الغزلية الأولى في الصحف السورية بفلسطين ومصر.

وتأكيداً للتضام بين الكاتبة والرواية والشخصية فإن فدوى طوقان تصر على التحدث عن ذاتها في الأثر "كتب الكتاب الذي أكشف فيه بعض زوايا هذه الحياة" (6).

ويكون التضام أكثر جلاء في كتاب "رحلة جبيلة" رحلة صعبة حين تستعمل الساردة ضمير المتكلم المفرد - الأنا - ليضطلع بعملية الأخبار الموجزة والمكثفة - أحياناً - عندما تقدم الساردة كما هاتلاً من المعلومات حول تجاربها الشخصية أقول إن هذه الحياة على قلة أثمارها، لم تخل من عنف الكفاح (7) جاءت في شكل أخبار متفرقة لأنها شتات - الذاكرة - الصورة مشوشة والذكريات متقطعة (8).

ويضطلع ضمير المتكلم المفرد - الأنا - بوظيفة إيديولوجية "المتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجي وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية" (9) رغم أن الساردة تنتمي إلى سلم اجتماعي أرستقراطي محافظ فقد نشأت في أسرة مسيسة قوامها حرية الانتشاء الفكري والإيديولوجي والسياسي قالأب ميوله قومية وأخوه رحمي ميوله ماركسية أما الكاتبة فهي تقول "لم أكن أبالي بالشيوعية... ومن هنا كان نفوري التلقائي من الشيوعيين" (10) بسبب اعتراف هؤلاء بتقسيم فلسطين سنة 1948 ولكن الفكر الإسلامي قد جذبني منذ وقت مبكر إلى القضايا الفلسفية، وكان أول من حرك ذهني في هذا الاتجاه كتاب زكي مبارك عن الغزالي، ثم رحت أجد متعة ذهنية في قراءة المعتزلة وجدلهم حول الجبرية والحرية والعدل والثواب والعقاب (11).

وعلى هذا الشكل تضي الساردة في استحضار الماضي البعيد بضمير المتكلم المفرد - الأنا - وهو ما يؤكد انتماء "رحلة جبيلة" رحلة صعبة إلى جنس السيرة الذاتية فإلغالب على السيرة الذاتية أن تكتب بضمير المتكلم المفرد (12).

ويضطلع ضمير المتكلم المفرد - الأنا - بالوظيفة التفسيرية وهي تلك الظروف الصعبة والحافة بحياة

## الشرط الثالث :

ركزت الكاتبة على سرد حياتها الفردية وعلى تاريخ تكون شخصيتها جسدا وفكرا وثقافة دون الالتزام بمرحلة معينة كتعيش مع الأفكار المزروعة في الكتب، معزولة عن عالم الناس، بينما أنوثتي تنن كالحيوان الجريح في قفصه. لا تجد لها متنفسا مهما كان نوعه" (14).

وقد وضحت الساردة المؤثرات الأدبية القديمة والحديثة التي أثرت شخصيتها الأدبية وفننت ذهنها وفتحت أفقها المعرفي، فذكرت مصادر مطالعاتها الأولى لأعلام وأدباء قديما مثل : الجاحظ، المعري، الأصفهاني، المعري، المتنبّي، أبو تمام... وأعلام محدثين مثل : سلامة موسى والعقاد والمازني وطه حسين وجماعة أبولو ونازك الملائكة والسيّاب...

وغذت الساردة هذه القراءات باطلاع على عالم الرواية التاريخية لجرجي زيدان والرواية الحديثة "وجدت في الرواية حصيلة المعرفة الإنسانية ، وجدت فيها الفكر والشعر والفلسفة والتجليل النفسي" إنها تتناول الحياة بكل شيء هي" (15)

للرواية الغربية الحديثة بأصنافها فضل في صقل روح وفكر الساردة ثم تجذبه فيما بعد خلفا وابداعا شعريا "هكذا أصبح عالم الروائيين الغربيين الكبار عالمي الذي يضج بالحياة والحركة وأنا سجين الجنون. كنت أفرؤهم بالعربية أو بالإنجليزية" وأنجذبت بطبيعتي التشاؤمية إلى الشخصيات القلقة العتسكة (16)

وأشارت الساردة إلى الشخصيات المساعدة التي كان لها الفضل والأثر في تكوينها الأدبي وأساسا الأخ المثقف والمتنوّز إبراهيم الذي وجهها أدبيا وحماها من سطوة العائلة "فوجدت تحت مظلة إبراهيم أصبح يعطيني شكلا من أشكال الحماية" (17) ففاضت قريحتها الشعرية ونشرت عديد القصائد في الصحافة الفلسطينية والمصرية. وحضرت الملتقيات الثقافية وساهمت في النشاط الثقافي بإذاعة فلسطين ثم تفتّح أفقها أكثر يسفروا إلى انقلترا وغيرها من البلدان فتلاقت أفكارها مع الآخر وتأثرت بالهضة الفكرية في تلك البلدان فأكسبت تلك المعارف الجديدة الساردة حصانة وجرة وثقة في نفسها مكنتها من فك الطوق المحصور حولها، فإذا هي متمردة على واقع الحريم وسلطة الرجال " قد

كنت في نظره النعجة النشاز في البيت والنعجة التي خرجت على رأي القطيع" (18) بفضل المعرفة والاصرار على الخروج من العتمة إلى النور" أما بالنسبة إلى وضعي الخاص فقد صرت فيما بعد أشعر بالامتنان تجاه الذين أرادوا خنقي بالقسوة وسوء المعاملة فلولا فظاظتهم لما نمت قدرتي على التشبث بما كتبت أصبو إليه من مطمح أدبي" (19).

وهكذا تصبح سيرة فدوى طوقان ذاتية وغير ذاتية لأنها سيرة الذات النسوية وسيرة الجماعة معا تحت واقع الحريم والحرمان في نابلس أيام الانتداب البريطاني بفلسطين.

## الشرط الرابع :

يستوجب هذا الشرط أن يسرد الكاتب حياته الفردية سودا استعاديًا منتظما مستمدا تلك الحياة من خزائن ذاكرته، وهو ما أكدت عليه فدوى طوقان في مفتتح سيرتها لم افتتح خزانة حياتي كلها، فليس من الضروري أن كينيني كل الخصوصيات، هناك أشياء عزيزة ونفيسة، مؤثر أن يبقيا كائنة في زاوية من أرواحنا بعيدة عن الحيون المتطفلة. فلا بد من إبقاء الغلالة مسدلة على بعض جوانب هذه الروح صونا من الابتذال" (20). وعلى هذا النحو استعادت فدوى طوقان جزءا من ماضيها المشوب بالعراقل والصعاب قالت : " ما كشفت عنه هو الجانب الكفاحي الذي ذكرت قبل قليل" (21) ويعني أنها انتقلت جانبيا من ذاكرتها وفق تسلسل منتظم - أحيانا - ومتداخل - أحيانا أخرى - لأن الفاصل بين زمن التذكر وبين زمن الاستعادة سنوات قد تلمس معالم من ذاكرة الساردة "لم أعد تلك المخلوقة القديمة، لم أعد تلك الإنسانية التي كنتها قبل سنوات قريبة، ويخيل إلي أنه لم يعد شيء من ماضي حياتي إلا لمحات من الشبه تومض في نفسي على فترات متباعدة" (22).

يبرز المعجم اللغوي الاستعادي في السيرة من خلال تكرار مفردات دالة على الماضي لتعمق معاني الذكرى وأهميتها في ذهن الساردة ومنها : "أذكر يوما من أيام العيد..." (23) "تظل ذكريات طفولتي..." (24). "أذكر كيف كان يشتد خفقان قلبي..." (25) "الآن، وأنا استرجع موقف أبي الجاف مني بالذات..." (26). ويبدو لنا من خلال استعراض شروط فيليب لوجون الأربعة أن

إلى العاطلة بالنحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الانقليز لأبي إلى مصر متفنياً عن عائلته ووطنه<sup>(30)</sup> بسبب نشاطه السياسي المعادي للوجود الإسرائيلي.

ترجع الذاكرة إلى الوراثة إلى الماضي البعيد. فتحدث الساردة موقعها مولودة جديدة جاءت فسراً إلى الحياة في أسرة وفيرة العدد<sup>(31)</sup> أمي حاولت التخلص مني في الشهور الأولى من حملها حين حاولت وكزوت المحاولة ولكنها فشلت. عشر مركات حملت أمي، خمس بنين أعلت إلى الحياة وخمس بنات، ولكنها لم تحاول الإجهاض قط<sup>(32)</sup> إلا حين جاء دوري<sup>(33)</sup>.

عالم الطفولة للبعيد يحيي في الساردة صوراً حميمة دافقة بالحياة في مدينتها الأولى نابلس<sup>(34)</sup> وهذا أنا الآن، إذ أنشغل في رحاب الخيال والذكرى أرى الصبية زمرا باقائهم الحافية...<sup>(35)</sup>.

ذلك العالم الطفولي ببراءته يذكر الساردة بأحداث وأشخاص ومأكلة الغة لا تمنحي من الذاكرة كلمة مررت بالشوارع التي تزيّر اليوم جبلي عيبال وجريز أو تربض على أكثافها، أترددت إلى عالم الطفولة، عالم الاستكشاف والتمشية وعبرت بي وجوه الماضي، وشعرت بالحنين إلى وجه مدينتي القديم وإلى لطافة كيانها<sup>(36)</sup>.

تظلّ الطفولة قلباً جاذباً في ذهن الساردة، فهي الفردوس المفقود الذي تنشده عبر الارتداد "تظلّ ذكريات طفولتي قبل عهد المدرسة مشوشة... لا تعمل ذاكرتي أية صورة لأول يوم دخلت فيه المدرسة... وفي المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء نفسي الضائعة"<sup>(37)</sup>.

كانت طفولة الساردة محفوفة بكابوس السلطة الذكورية التي تطمس ذات الأنثى في ظلّ طقوس "التزمت والخفاء والسرية والصمت"<sup>(38)</sup>. تزجر تلك الطقوس الحب وتجرّم فاعله إلى حد القصاص البدني ثم الخصاء النفسي والإحساس بعقدة الذنب<sup>(39)</sup> لقد شوّهوني أمام نفسي<sup>(40)</sup> "بسبب حب طفولي عابر.

هذه الطفولة البائسة عوّضتها الساردة بانفتاح على عالم الكتابة أفقا تتنصّس منه وهي تشعر بالياس والحصار الدائم في حاضرها وقد تقدّمت بها السن<sup>(41)</sup> أنني لم أكن يوماً براصية عن حياتي أو سعيدة بها، فشجرة

فدوى طوقان قد التزمت بها فنياً وهو ما يجعلنا ندرج "رحلة جبيلة رحلة صعبة" ضمن جنس السيرة الذاتية الخالصة كما أكتد على ذلك الشاعر الفلسطيني المعاصر سميح القاسم في تقديمه للكتاب فقال: "إن باب السيرة الذاتية باب قائم بذاته في عمارة العمارة. بيد أنه باب غير مطروق كثيراً في لغتنا ومنذ "أيام" الزأجل العظيم طه حسين لم تبلغ سيرة ذاتية ما بلغته سيرة فدوى طوقان من جرأة في الطرح وأصالة في التعبير وأشراق في العبارة"<sup>(42)</sup>.

## ثانياً: البقاء الفني في كتاب رحلة جبيلة رحلة صعبة،

في هذا القسم سنحاول الوقوف على خصائص الخطاب السردية من خلال الترتيب والمدة والتأثر.

### 1- الترتيب الزمني L'ordre:

ذهب كل من تودوروف Todorov و جيرول جينات G.Genette إلى أن الزمن يتألف من ثلاثية زمن الخيرة لي زمن أحداث القصة المروية. ومن زمن الخطاب. أي زمن عملية التلفظ. غير أن هذين الزمنين غير متجانسين فتجلى الاختلاف بين ماضي الخبر وحاضر الخطاب منتج من ذلك الاختلاف ارتداد واستباق في الزمن.

### الارتداد (Analepse):

تنتقل فدوى طوقان من الحاضر-زمن كتابة الأثر- إلى هذا الحاضر متداخلاً مع الماضي إذ سرعان ما تورد الساردة إلى الماضي لتكشف عن تأويل ميلادها موضع الشك "تاريخ ميلادي ضاع في ضباب السنين"<sup>(28)</sup> فهو مرتبط في ذاكرة أمها باستشهاد كامل عسقلان ابن عمها في حرب التحرير الفلسطينية فلا تذكر الأم اليوم أو الشهر أو السنة بدقة مما يجعل تاريخ ميلاد الساردة غير معلوم ودقيق إلا أنه ميلاد مرتبط بحدث جلّ "قالت أمي: أنا أدلك على مصدر موثوق حيث يمكنك التيقن من عام ميلادك، حين استشهد ابن عمي كامل عسقلان كنت في الشهر السابع من الحمل"<sup>(29)</sup>.

يجزّ في نفس الساردة أن ميلادها فال شؤم على العاطلة ولذلك كانت منبودة ترى هل ربطت أمي مقدمي

البيت على اثر اكتشاف علاقتها الغرامية بالغلام - خلال هذه الشهور الصعبة ظلّ يتردد على حلم بالذات كنت أراني أركض في زقاق مظلم هرباً من مجوز يركض ورائي تشي بسرح بروج التعدي والأذى (44).

هذه الأحداث لم يبلغها السرد بل تشي بالمستقبل وورد أغلبها في أحلام كابوسية ضاغطة على صدر الساردة لول ما شاهدت من اضطهاد رجالي، وخوفها المستمر من القمع إلا أن أحلامها وودية تحتضن الساردة ولكن لا تلك أسرها واحلم بامتلاك جناحين طليقين، ولكن صفعات الواقع كانت تهوي عليّ وتردني مستلبة الأحلام ضائعة الأمانيات (45). وتحدياً للواقع القمعي لم يكن أمامي إلا الانعزال والهروب من زمني الباش إلى الزمن الروائي حيناً وأحلام اليقظة والشعر أحياناً آخر (46).

عالم الأحلام ملجأ وقتي في نابلس ولكن ذلك العالم يتسع ليشمل أمق انقلقوا الأوسع - كانت انقلقوا لحلمنا من أحلامي البعيدة التي تراودني باستمرار. قلت في نفسي: أمضي بقطار العمر في رحلة جديدة إلى محطة جديدة لاحتراق أفاق جديدة أغيب في قلب الحضارة هناك عاماً أو عامين (47). وقد تحقق هذا الحلم في المستقبل البعيد بعد سنوات من المعاناة والانتظار - أخذت مقعدي في إحدى عربات القطار المتوجهة إلى أكسفورد وغبت في أحلامي السعيدة (48).

#### المدّة Duree:

تقاس مدّة إنجاز الحدث في الرواية بالذوق والساعات والثواني والأيام والإشهار والأعوام، بينما تقاس مدّة الحديث عن الحدث بالكلمات والجمل والفقرات والصفحات ومن خلال المقارنة بين الحدث المنجز وبين الحديث عنه يمكن تبين السرد حسب جبرار جينات G.Genette، وقد يسرع السرد فيختزل أحداثاً عديدة وطويلة في أسطر قليلة وقد يتخلل السرد إبطاء فينبط في سرد بعض الأحداث عبر صفحة أو أكثر وبين الأسراع والإبطاء - حسب جبرار جينات G.Genette - درجة وسطى سمّاها المشهد، وحدد جبرار جينات تقنيتين تسرعان السرد هما: الإجمال والحذف أو الغياب الكلي

#### الإجمال (Sommaire):

تختزل الساردة الأحداث بعبارات قليلة والغاية منها

حياتي لم تثمر إلا القليل.. وقصّتي هنا هي قصة كفاف البذرة مع الأرض الصخرية الصلبة، إنها قصة الكفاف مع العطش والصخر (37).

فسرت فدوى طوقان جانباً هاماً من حياتها طفلة "عالم طفولتي فقط هو العالم الوحيد الذي لا يفقد معناه النفسي في داخلي. إنه العالم الوحيد الذي أعود إليه بقلب حار قديم، وما عدا ذلك فكل شيء في نظري ينال منه قانون التطور" (38). الطفلة المؤودة في أنوثتها قدرت على تحدي الصعاب لتتسلق قمة الجبال بشعابها الوعرة متحملة ندوب وجروح وكسور كل سقطلة ولكنها تنهض من جديد لتستأنف صعود القمة المستحيل.

فككت فدوى طوقان - عبر الارتداد - الغموض وتداولت النقص الذي علق ببعض الأحداث في حياتها ومنه التجاؤفاً - عن غير اقتناع - إلى الغيبيات والتضرع إلى السماء ليلة القدر ثم تذكر ولعها بقصيدة التفضيلة وتأثرها بالشاعرة - نازك الملائكة (39) وموقفها من - سقوط الحجاب وتحرد المرأة في نابلس (40) خلال ملاحظتها للاستعمار.

فسرت فدوى طوقان - عبر الارتداد أيضاً - شهرة نسبها - المتأرجحة بين بدو سوريا والجيش الانكشاري التركي بنابلس (41).

تعترف فدوى طوقان بأن الزمان غير الأشياء الجميلة وغيب الوجوه والأماكن الأليفة وشوه معالمها إلى حدّ الاندثار "حيث تظلت منا المعطيات الجميلة فلا يبقى لنا إلا الذكريات والحنين" (42).

لقد اضطلع الارتداد بوظائف فكّ الغموض وتداول النقص مع الاستدلال على أحداث هامة في حياة الساردة وفي الارتداد خرقت فدوى طوقان التسلسل الخطي للأحداث.

#### الإستباق (Prolepse):

جاءت ظاهرة الإستباق في "رحلة جبلية" رحلة صعبة - في أغلب الأحيان - على شكل حلم مفزع وكابوس ثقيل - خاصة - عندما تتذكر الساردة قهر أمها وغيبها في الحياة - وبقيت على مدى سنوات طويلة أراني في الحلم وجهاً لوجه أمي ... هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريني في أثناء نومي باستمرار (43).

يضغط الكابوس أكثر على الساردة أثناء سجنها في

الشیطان الغاوي، فتكون الرقابة الاجتماعية صارمة خاصة على الفتاة حتى لا يدس شرف العائلة وإن ذلك يطال العقاب كل من اخترق المحظور الاجتماعي، وفي العادات والتقاليد العربية يمارس الأخ سلطة الرقيب على سلوك أخته "كان هناك من يراقب المتابعة، فوشى بالأمر لأخي يوسف، ودخل يوسف علي كزوجة هائجة، قولي الصدق، وقلت الصدق لأنجو من اللغة الوحيدة التي كان يخاطب به الآخرين، العنف والضرب يقضيتين حديديتين، وكان يتمتع بقوة بدنية كبيرة لغرض ممارسته رياضة حمل الأثقال، أصدر حكمه القاضي بالإقامة الجبرية في البيت حتى يوم مماتي... كما هددني بالقتل إذا أنا تحطيت عتبة المنزل، وخرج من المنزل لتأديب الغلام" (54).

ظل سيف الرقابة الاجتماعية ملاحقا لدوى طوقان خلال فترة نضجها باعتبارها عازبة أو هي عانس في المنظور الاجتماعي الذي ينظر إلى العازبات نظرة شك ووتهاب في سلوكهن "عقدة العزوبة التي يخلقها مجتمعنا الشرقي في نفس الفتاة العازبة في بلادنا بهذه العين ينظر الآخرون في بلادنا إلى الفتاة العازبة، إنهم يظنون إليها المخلوق محيط، فاشل، معقد" (55).

غيبت فدوى طوقان كلياً ميلها إلى الزواج وحجبت شعورها تجاهه، هذه المؤسسة الاجتماعية التي تكمل شخصية المرأة من خلال إحساسها الدافق بالأمومة طموح كل أنثى، قد يعزى هذا التقييد إلى فشل مبكر في الحب أحبط فدوى طوقان وجعلها لا تكرر تلك التجربة فكانت عزوبيتها اختيارية، بل هي قسرية لم تذكرها الساردة لأنها سرّ دفين لا تود أن يطلع عليه العموم في مثل هذه السن، ولكن إشارات إلى حب جارف تدل على مشروع زواج غير محقق في سيرة فدوى طوقان "وجدتني التفتي فجأة بانسان كنت قد أحببت قبل أكثر من عشرين عاماً لم نلتق خلالنا أبداً، كنت قد أحببت إلى حد الرغبة في الموت، كان أول حب واقعي وحقيقي" (56) وكذلك غيبت تفاصيل ذلك الحب "التجربة المهلكة" (57) في نظر الساردة فلم تذكر ولو رمزاً هوية الرجل المحبوب إما خوفاً من الرقابة أو كتماناً للسر.

وعلى هذا المنوال التعتيبي ذكرت الساردة مخامرة - تبدو عاطفية مع شخص غريب في القدس دون ذكر اسمه وبدون بيان نوع المخامرة هل هي عاطفية عنصرية أو هي وجدانية فكرية كالتي تربط بين الأدباء أو هي حسية

تلخيص محطات عديدة بل سنوات طويلة في حياتها بجمل قليلة دالة "منذ الطفولة والخوف يرافق مسيرة حياتي" (49)، وتبرز ذكرياتها في انقلترا مده عامين في جملة "أيامي في انقلترا لا تنسى" (50) وتجل فدوى طوقان أحداثاً شخصية وعربية في -صفحات من مفكرة 1966 - 1967- جاءت في سبع وعشرين فقرة وكل فقرة تمثل فكرة أو رأياً غلّت سبع صفحات من كتاب "رحلة جبلية رحلة صعبة" وهي خاتمة السيرة الذاتية، ولا تتجاوز - أحياناً - بعض الفقرات السطرين، مثل الفقرة "عسفت الغضبية على الأرض العربية. انهزمنا حسرنا الحرب أحزاننا لا تطاق الأعلام البيضاء تلعب بها الرياح على سطوح المنازل أصبحنا محتلين من قبل الجيش الاسرائيلي... حزينة أنا حتى الموت" (51).

بل جاء بعضها في سطر: مثل الفقرة 25 "شهر مضى على الاحتلال. لا أستطيع أن أكتب بيت شعر واحد" (52)

تتجلى تقنية الأجمال في الأحداث التاريخية إذ لا تطنب الساردة في ذكر تفاصيلها بل تهيئ إلى الحدث وترك للفارئ تصوّر ما جرى في تلك الفترة بل وقد يكون الفارئ على علم مسبق بها لشهرتها كاحتلال فلسطين 1948 أو كهزيمة 1967 وهي محطات تاريخية أثرت في المحيط الجغرافي سياسي العربي واشعلت فتيل الحرب العربية الصهيونية إلى اليوم.

#### الحذف أو الغياب الكلي (Ellipse):

تعمدت فدوى طوقان السكوت عن فترة من حياتها، وقد تمتد تلك الفترة زمناً طويلاً تفاقلت أو حذفت، فلم تخض في تفاصيل حياتها تصويرياً أو إشارة - خاصة - فترة المراهقة وقصة تعلق الغلام بها التي أشارت إليها بإيجاز دون بيان عاطفتها تجاهه خوفاً من الرقابة الاجتماعية، "إن غلاماً في السادسة عشرة من العمر. ولم تتعد الحكاية حدود المتابعة اليومية في نهامي وإياني فما كان لمثلي أن يزوغ يميناً أو شمالاً، كانت الطاعة من أبرز صفاتي، وكنت مسكونة دائماً بالخوف من أهلي كان التواصل الوحيد الذي جرى لي مع الغلام هو زهرة فلّ وكض بها ذات يوم صبي صغير في -حارة العقبة- وأنا في طريقي إلى بيت خالتي" (53).

فدوى طوقان نموذج الفتاة المراهقة في مجتمع ذكوري متمزت لا يغفر اللقاء الجنسيين - الأنثى والذكر - لأن ثالثهما

والأسئلة والمقارنة بين العالمين مع حذف كلي وكبت لمشاعرهما الثاقبة لخوض التجربة "أما الحب فعلى قارة الطريق، في الحدايق، في السكما، في كل مكان والقبلة بين الجنسين سهلة القتال، بل قل رخصة جدا، وكأنها ظاهرة بيولوجية مألوفة كشرب الماء. قلت للسيد فريينش ذات يوم وقد لفت نظري فتى وفتاة في العشرينات من العمر يتعانقان على صيف الشارع يتبادلان القبل دون الاهتمام بالعابرين ودون اهتمام العابرين بهما، قلت له إن للحب قدسيته وسريته وهو أمر خاص جدا فما بال هؤلاء اليافعين يجرؤونه من غموضه وسريته. قال: لنضع هؤلاء يحيون حياتهم ويسعدون بها. الحرب علمتنا الكثير، وغيّرت بلاد التقاليد والبيوريتانزم. إن نسمع الحب أفضل من أن نسمع الحرب. وجددتني أطرح على نفسي هذا السؤال: أي السلوكين أصح، حرمان وكبت يكون نتاجهما هذا اهتزازا في شخصية الفرد وانحرافات في سلوكه، أم إطلاق الحرية بحيث لا يعود الجنس مشكلة الفرد والمجتمع معا؟ سؤال تصعب الإجابة عليه لشدة الفرق والإنعكاس بين الفكر الغربي والفكر الشرقي، فكل بلد تقاليده وأفكاره ويمادؤه وطروقه، والشرق والغرب والغرب ولا يلتقيان، كما قال الشاعر كيلنج" (62)

#### المشاهد (Scenes):

ينفسد التّطابق الزمني بين زمن الخبر وزمن الخطاب عبر "الحوار والمسائل الأسلوبية التي يطرحها" (63) وذلك حين يتواصل شخصان أو أكثر بالحوار وتبسط وجهات النظر في مسائل معينة، إلا أن تقنية الحوار لا تسجل حضورا ذاتية في سيرة فدوى طوقان الذاتية بل نقلت مواقف الشخصيات من الحياة العامة وهي تشاركها أفكارها "قلت: منذ البداية ما كان لك أن تقبلي بمثل هذا الزواج غير المتكافئ، فقد كنت على معرفة بعدم وجود أية وحدة فكرية أو شعورية توحد بينكما، أو تربط أحكما بالآخر برابط انساني حقيقي. قالت: كان زواجي هروبا من عقدة العزوبة التي يخلقها مجتمعنا الشرقي في نفس الفتاة العازبة في بلادنا آثار قولها دهشتي، قلت لها: إن مثل تلك العقدة لا تتكوّن عادة في نفس فتاة حققت ذاتها وأكثت وجودها في المجتمع ككاتبة ناجحة ومثقفة ممتازة عميقة مثلك، وأبدت استهجانا لمثل هذا التفكير الذي تحمله" (64).

خجلت الساردة من تفاصيلها "أمضيت النهار كله مع الصديق الغريب في القدس، قاد السيارة في دروب لم أعرفها من قبل. تحدثنا كثيرا، وصمتنا كثيرا... سألني عن حياتي وأيام صباي الأولى، حدثتني عن تعاسة ذلك الصبي الأول، ثم عن خروجي إلى الحياة وعن أيامي التي لا تنسى في انقلترا، تلك الأيام المغصومة بالفقر والدموع، شدني بحنان وحب، واستكنت إليه كطائر أعزل من كل حماية" (58).

الحذف أو الغياب الكلي سمة بارزة في سيرة فدوى طوقان الذاتية - وخاصة - فيما يتعلق بشبابها وأطلالتها على حياة الحرية خارج نابلس - عرفت في انقلترا فرحة السنين بلحظة الخروج إلى الفضاء والهدوء (59) بل تذكر العادي واليومي، الثقافي والمعرفي فقط، ولا تتعرض على ميولها أو شهواتها كنسائنة عاشت الحرمان العاطفي في بيتها الأولى فخلت محافظة في سلوكها وعلاقاتها غير أنها تشير أحيانا إلى صديق رائع، ولم تحدد هوية مرافقها إلى الفسحة في حداثا انقلترا "كان شقيق الروح تهيجت لقيت في ظلها الهدوء والسلام، والراحة والسكينة إنسان مؤنس، وبيع، بجانيه كان يغيب شعوري الدائم بأنني قد بقيت في عالم أقوى مني" (60). ثم تواصل علاقتها مع ذلك الشخص بانقلترا - خلال علة أسابيع وافقت الصديق A في رحلة قصيرة إلى لندن... مضيت إلى حديقة - هايد بارك - أخذ بيدي متجها نحو ملاذ للطيور" (61).

في انقلترا تفيب الوقاية الاجتماعية فالحب وفنونه مسموح به في العراء وهو أمر مألوف في حياة الناس غير أن فدوى طوقان تستغرب ذلك فهو من المحرمات الكامنة في داخلها منذ طفولتها إلا أن ذلك المكبوت القابع في زوايا معتمة ومغلقة في باطنها يستيقظ وينشط بمجرد استنارته مشهدا عن بعد فيكون الانطلاق نحو التجربة الغرامية أو الانطلاق نهائيا، وهو ما صمته عنه فدوى طوقان رغم إعجابها بالحب الانكليزي وفنونه فقد يكون صمتها خجلا أو محافظة فلم تذكر تقليديها أو مجاراتها للواقع العاطفي في انقلترا. ومع ذلك تمنّي النفس بأن تكون كما شاهدت وتحتسّر على ما فات من أيام العمر وهي في مفتقر عالين، عالم الغرب المتحور من قيود الجنس وعالم الشرق بقيوده الكابحة لشهوات الجسد صونا للشرف والعفة، وبين العالمين مفارقة في القيم والمعايير الأخلاقية وهو ما دعا فدوى طوقان إلى التأمل

القاسية. غير أنني أدركت فيما بعد نفاق الشبيخة الديني، فما استطاع تدبيرها أن يشذب أحاسيسها ومشاعرها الإنسانية، ولم تكن لتفقه المعنى الحقيقي للدين، إنه حبة ورحمة وحسن معاملة، فلقد كانت أمية في عقلها ومشاعرها إلى جانب أميتها الأبجدية. كانت عندها مقاييس الحلال والحرام، اللائق وغير اللائق، عجيبة غريبة. لقد كانت تصرخ في وجهي إذا رأيتني مودبة ثوبا قصيرا: هيا...شمري عن فخذيك أكثر... ستدخلين جهنم أنت وأهلك التي خاملت لك هذه الملابس المشينة" (67)، ويتبع ذلك الوصف ردود فعل صريحة ومضمرة من الذات الموصوفة - وكان هذا يشوش صفاء طفولتي وبساطتها، كما كان يبلبل عقلي الصغير. أمن أجل ثوب قصير يدخلني الله جهنم مع أمي؟ وأتخيل الله رباً قاسياً رهيباً لا يرحم؟" (68)

يلتزم محتوى الوصف على الموصوف وتتحدّد العلاقة بين الواسف والموصوف إما تقارباً أو تنافراً ملتنا أو مضطرباً. قد يؤدي إلى التصادم والتعليق بين الطرفين فتبرز غلاطته في خلال الوظائف السردية جملاً اسمية أو فعلية أو أدوات تعجبية وقد يستشرف القارئ ويتخيل عديد الأوصاف يمر حول الشخصيات واستنتاجاتها منذ ذلك اليوم لم يعد هناك جدوى من محاولة إقامة جسر بينها وبينني، ونفضت يدي من هذا الأمل البعيد، وظلت الشبيخة بالنسبة إلى عالم طفولتي ومراقبتي كابوساً ترك لمسات أصابعه على حياتي لغزيرة طويلة" (69)

**- الوظيفة الثالثة :** الوظيفة السردية : التصويرية الروائي حسب جيرار جنات G.Genette مزيج من السرد والوصف (70) ولذلك اضطلع المحتوى السرد في هذا المشهد بتشخيص مفاهيم دينية كالحلال والحرام والجزاء والعقاب من وجهة نظر مدعية العرفان، الشبيخة - وما تعنيه كلمة شبيخة من دلالة اجتماعية ومرتبطة دينية في ذهن العالمة، فمن خلال الوصف تتجلى العلاقة بين الشبيخة وفدوى طوقان، فإذا هي علاقة قائمة على الأمر والذم والجزع كما يقوم المشهد بوظائف القص بأعبارها قطعة تتخلل بانسجام جسم النص السرد في تسليح نظامه الداخلي دون الإخلال ببناء النص - السيرة ذاتية - أما الشبيخة فكان أدائها لفريضة الصلاة يحمل طابع المبالغة والتصنع. كان هناك دائماً شيء مصطنع وغير حقيقي لشدة المبالغة في مسرحية أدائها للصلاة. وكانت

وكذلك نقلت فدوى طوقان حديث الشخصيات في شؤون السياسة في ظل متغيرات عالمية دفع الفلسطينيين ضريبتها دعائي الصديق الغريب للعشاء في منزله مع بعض الأصدقاء، في آخر السهرة اتخذنا لنا مقعداً في زاوية منفردة من الصالون. تطرق بنا الحديث إلى موضوع - السموع - والسياسة بصورة عامة. قال لي: كنت أظنك غارقة في لامبالاة وراقية فيما يتعلق بالأوضاع الراهنة في البلاد العربية. قلت له: إن نفودي وعدم مشاركتي في خوض المعركة السياسية لا يعني أنني لا أحسها أو أحيأ لعنتها التي تحوم فوق رؤوسنا، إنني كغيري، وهم كثيرون، نقف مشدوهين بالواقع من حولنا وبحرق قلب عرف الألم والمأساة ما نزال نبحث عن معنى كل هذا الذي يدور حولنا ولكن عيلاً. إن حصيلة الواقع المعاش حصيلة مؤلمة وتعيسة، ونحن نعيش هذا الواقع البائس في كل لحظة من لحظاتها (65)

ويمكن أن نجمل وظائف الحوار في سيرة فدوى طوقان في ثلاثة وظائف أساسية.

**الوظيفة الأولى :** وظيفة الإيهام بالواقعية - أثار الحوار في مجلس نسوي ومرجعته التجربة اليومية وبذلك هو استنساخ لليومي وتكرار لأزمة المرأة المازية في المجتمع الذكوري فيكثر في الحوار الارتجال والثرثرة وهي سمة في تجمعات النساء وحيث لتبادل واستطلاع الأخبار "التقيت بصديقتي (س) بعد غياب طويل، وكان وقاض كل منا مليلاً. لما استجددنا ولي بعد آخر لقاء" (66). في مثل هذه الحوارات النسوية يصبح الخطاب ذاتياً وتصيح كل واحدة منتجة للخطاب لتتميز عن باقي المتكلمات من خلال سجل معجم لغوي خاص بهما، فتتكرر الجمل المشحونة بعبارات العامية لمزيد الصمیمية بين المتحاورات مع تشذيب واختيار لبعض العبارات الدالة على ثقافة وإطلاع المتحدثة حتى تسدائر باهتمام الحاضرات فينصتن لها باعتبارها ينبوع المعرفة.

**- الوظيفة الثانية :** الوظيفة الوصفية : عندما تتكلم الشخصيات تصف موضوع الحديث بصفة مباشرة ويحمل حديثها محتوى وصفيًا من خلال رسم الملامح أو الهيئة أو رسم أجزاء من الجسد بصورة صريحة أو مضمّرة كما يطال الوصف بواطن الشخصيات ونزاعاتها الداخلية - ناهيك بشبيخة متدنية ، مثل تلك المواقف

من ضمن أعراض ضعفي الجسدي العام أما بنيتي فكانت عليه منهكة بحمى الملاريا التي رافقت سنّ طفولتي، وكان شحوبي ونحولي مصدرا للتندرّ والفكاهة وإطلاق النعوت الجارحة عليّ: تعالي يا صفراء، وروحي يا خضراء" (76)

هذه السخّرية من الساردة في بيتتها الأولى جعلتها تنزوي وتتخاضى الآخرين وتفوص في تأملاتها "طبيعتي الحزينة الانطوائية والتي جعلتني استغرق دائما في الانكفاء على الذات" (77).

التواتر (Frequency) :

يمثل التواتر في كمّ الأحداث الواردة في الأثر ومدى تركزها في المغامرة ويمكن تحديد التواتر في أنواع ثلاث بدت جلية في سيرة فدوى طوقار وهي :

1- القصّ "المفرد أو الأحادي" (Recit Singulier) :

هذا النوع من القصّ هو الذي يكون فيه السرد مفردا والجّدث مفردا "فيه إذا تطابق كمّي أو عدديّ بين أحداث المغامرة والأعمال السردية، وهذا أكثر ضروب السرد وجودا في النصوص القصصية وأكثرها بساطة أيضا" (78)

هذا الضرب من القصّ سمة لافتة في كتاب "رحلة جبليّة رحلة صعبة" وذلك أن فدوى طوقار روت أحداث مرة واحدة مثل تفتّح جسدها وحرمانها العاطفي وذلك أن الحديث عن الجسد من المحرمات ، ولغت نظري تفتّح جسدي ... خفت وخجلت. وأربكني نمو الصدر الذي أصبح الآن ملحوظا، فكنت أعمل على إخفاء هذا النمو ورحلت أراقب هذا الأمر كله بحياء شديد كما لو كان ارتكاب ذنب مخجل أستحقّ العقاب من أجله" (79)

2- القصّ "الاعادي أو المكرّر" (Recit repetitif) :

تكرر الساردة بعض الأحداث لأنها أثرت فيها فلبستها ولذلك ذكرتْها بطرق مختلفة مكرّرة سردها رغم أن الحدث حصل مرة واحدة في الأثر ومن ذلك حدث الموت الذي أفرغها مكرّرا - وظلّ عقلي البسيط، البعيد يومئذ عن أي تفكير فلسفي معقّد، كثير الانشغال بهذا الشيء الغريب، الرهيب الذي يسمّونه الموت" (80) ولعلّ حضور حدث الموت بكثافة في "رحلة جبليّة رحلة صعبة" يعود إلى أن الساردة فقدت في فترات قريبة وفي سنّ شبابهاء أعزاء عليها ومنهم معها وعلينا صديقتها ومعلمتها زهوة العمدة

تعتبرها أحيانا حالات من الدروشة، فتشروع تهتّر هزّت عذيفة وتحرك رأسها بعنف، يميناً وشمالاً مع ترديد اسم الله... الله... الله... تلفظه بعجلة وبلا توقّف، ويأخذ الزيد يتراكم على طرفي فمها كلما أمنت في حركات الدروشة.

كان معنى هذا أن روح الله حلّت فيها. ويحدّث أن تحلّ الروح فيها وهي في جلسة عادية مع النسوة الزائرات، أما أوقاتها الأخرى فكانت مكرّسة لإصدار الأوامر والنواهي على نساء العائلة واستغابة عباد الله وانتقادهم بحقد ومروارة، شأن المحبطين الفاشلين في الحياة. وما أسوأ ظنّ الشیخة. ففي كثير من الحالات كانت تفسّر تصرفات الآخرين تفسيراً جنسياً. ولم تكن تسمح لواحدة من بنات العائلة بأقامة أية صداقة مع القريبات أو زميلات الدّراسة أو بنات الجيرة، فالشيطان في رأياها قابح هناك دائما. بين كلّ اثنين. وهكذا كانت تطرد من المنزل كل صديقة مدرسة أو رفيقة حيرة" (71)

الإيقاف أو القطع المؤقت (Pause) :

تتعلّق حركة السرد ويستمرّ زمن الخطاب من خلال التأمّلات والوصف فتتشابك تقنية الإيقاف أو القطع في النصّ -السيرة ذاتي- وذلك عندما تقطع فدوى طوقار سلسلة من الأحداث وتتأمّل الواقع السياسي العربي تأملا نقديا ملؤه السخرية ومرارة الهزيمة فلسطينيا وعربيا -هجوم عنيف تشنّه قوات الجيش الإسرائيلي على قرية السموع... سكان السموع كلهم لاجئون منذ 1948" (72) وتربط فدوى طوقار في تأملاتها بين الهزيمة العربية ودور الأثرياء فيها "الرجعية العربية تزداد يوما فورة بعد يوم، بفضل انبثاق اللزوة في بقع من الرمال" (73) وتزكي تلك الرجعية أصوات المذيعين العالية "آه من هذه الإذاعات العربية. متى ينتهي كل هذا الصّراخ" (74).

تفوص الساردة في عالمها الداخلي الخاص في وقفة تأمل مزيدة من التركيز وهي تحاسب نفسها وتساؤلها في قضايا مصيرية ثم تستأنف الساردة نشاطها الفكري في إطلاقا جديدة وأعية تطبيقة المرحلة "شهر أحر مضى ولا أكتب شيئا. صمت وصمت مستمر ولكنّه صمت واع، منتبه، وليس غيابا أو فراغا" (75).

وتبرز تقنية الإيقاف أو القطع المؤقت في وصف الساردة لذاتها ظاهرا وباطنا "كان ضعف شهيتي للطعام



وموت والدها ثم أخويها إبراهيم ونعم.

أما الحدث الأكثر بروزاً وتكراراً هو عالم الحريم وما تركه في نفس الساردة من ألم وحرمان وذلك أن "الصفة العامة للنساء في ذلك الحين هي أمية العقل" (81). فذكرهن يقبعن وراء الجدران في القمم الحريمي (82) في ظل سلطة ذكورية مطلقة. وعلى المرأة أن تنسى وجود لفظ (لا) إلا حين شهادة (لا إله إلا الله) في وضوئها وصلاتها. أما (نعم) فهي اللفظة البغائية التي تلفتها منذ الرضاع (83).

وليفة المرأة في المجتمع الذكوري الإنجاب وخدمة الرجل وطاعته وتسليته في الفراش وتسمي الساردة تلك الحالة "بالحصار والقهر الاجتماعي المفروض على المرأة" (84) بداية القرن العشرين في بيوت نابلس القديمة التي تذكر بقصور الحريم والحرمان (85).

في هذا الوسط نشأت الساردة محاصرة بالوان المنوعات والمحرّمات شاهدة على مرحلة وأد الأنوثة والإنسانية وهي ضحية الضغط الذكوري الذي يسحق كينونة المرأة بحجة حفظ الشرف وصيانة العفة إلا أنه يقتل فيها كل إحساس نبيل في هذا البيت، وبين جدرانها العالية التي تصعب كل العالم الخارجي عن جماعة (الحريم) المؤودة فيه، انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي (86).

القص "المؤلف" (Recit litteraire):

يتجلى نمط القص المؤلف في سرد الأحداث الروائية اليومية متصلة في العادات التي تتكرر دورياً "كنت أستيقظ مع أذان الفجر أو قبله، فأعد قهوتي وأخذ مقعدي أمام دفتر التمارين وأمسي في العمل. كان هذا العمل الذراسي كل صباح شيئاً أتطلع إليه قبل النوم" (87). وتذكر الساردة العادات والواجبات اليومية الإيجابية التي تقوم بها "كان علي القيام بمساعدة أمي في أعمال المنزل" (88). تواضبت الساردة سنوات طوال على المعرفة وحب الاطلاع حتى لازمها هذا الشغف وأصبح صفة لازمة لها بمثابة جزء من شخصيتها "وخل عالم كتيبي وأوراقتي وأقلامي يمدني بالقوة" (89).

وللساردة عادات في التأمل والالهام وكتابة الشعر وقراءة الكتب وإثارة الجدل والنقاش التي أفاضت في ذكر

بعضها وأشارت إلى أخرى وغيّبت عادات أخرى إما بسبب الشسنان أو التجاهل وهذا لم يسي إلى تقنية التواتر وغيرها من التقنيات السردية لأن تقنية التواتر مرتبطة بذات الساردة وهي الأنا العلمية بالأحداث الحافة بأدق تفاصيل حياتها.

وفي الختام يتبين لنا - جليا - أن "السيرة الذاتية نص" ينبع بصفاء من الداخل خاليا من الشوائب (90) التي قد تعلق بالنص كان يلعب السارد صورته بذكر الجميل والحسن ويهمل القبيح ويبدو أن عوامل الكذب في مجتمعنا العربي أشد سطوة من العوامل التي تشجع على قول الحقيقة ويكفي أننا حتى الآن لا نعرف الحقيقة حول كثير من الحوادث العظام التي مر بها وطننا العربي رغم انهيار سيل من المذكرات والاعترافات حول كل حادثة منها (91).

وهذا يلوح مسألة الصنق والكذب في السيرة الذاتية ويهمل بعضها موضع شك تتأرجح بين الحقيقة والخيال إذ "من الخطأ سببها آخر في عدم مصداقية السيرة الذاتية فكل كاتب سيرة يعمل إلى انتقاء الحوادث التي تؤثر في المتلقي كما أنه يحاول أن يحول السيرة من مجرد سرد للأحداث إلى عمل إبداعي. لذا فإن هذا يتطلب محو الكثير من الأحداث الجانبية وتعديلها أحيانا أخرى. كما أن هناك رقابة تمارسها الروح على الأشياء التي لا ترواح إليها" (92).

وتثار مسألة الصنق والكذب أكثر في السيرة الذاتية النسائية لعدة عوامل ذاتية واجتماعية وذلك أن حياة المرأة الشخصية ما تزال مسيئة بأسوار المحرمات "وبما أن السيرة الذاتية قائمة على الفردية، وعلى امتلاك الفرد لكل مقوماته الإنسانية بصفة مستقلة عن المجموعة، فإنها تبقى - لدى المرأة بصفة خاصة - مرتعنة بوضعها، بصفتها فردا غير مستقل، فردا لم يرتق بعد إلى مستوى المواطنة، سواء تعلق الأمر بما يسمى المجتمع المدني، مشروع المجتمع العربي لما يكتمل، أو تعلق بالمنظومة القيمية التي لا تزال على قدر كبير من المحافظة" (93).

وهذا يؤكد رأينا أن حياة المرأة ليست حياة شخصية مستقلة بذاتها - كما ينظر إلى ذلك البعض - بل هي حياة مطلوبة يأمر الرجل ونوامي العادات والتقاليد والديانات والقوانين في كثير من المجتمعات الراقية ومع ذلك



والنهائي بين السيرة الذاتية والمذكرات والسيرة والرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والرسم الذاتي أو المغالاة، فضلا عن علاقة السيرة الذاتية بالرواية<sup>(95)</sup>

ولذلك لا يمكن الحديث "عن أسلوب خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتية، فهي تتخذ شكل الرسم الذاتي حيناً، وتوظف أسلوب المذكرة حيناً آخر، وتستعير جلّ تقنيات الرواية في أغلب الأحيان"<sup>(96)</sup>

وهذا الرأي لمساته في كتاب "رحلة جبلية" رحلة صعبة لغدوى طوقان إذ تعانقت الأجناس والأساليب الأدبية وتعالقت فيما بينها إلى حدّ غياب الحدود الفاصلة بينها وعليه ينبغي أن تتحدّب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية إن لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما<sup>(97)</sup>

"تمتعت غدوى طوقان في سيرتها الذاتية بقدر كبير من الصدق والإيمان بالإنسان ورغم ذلك يحسّ قارئها بكثير من الالتواء إذا تعلّق الأمر بالحديث عن الجسد، وعن مختلف العواطف التي تتخلل داخل صدر الأنثى المفتوحة على الحياة"<sup>(98)</sup>.

ورغم المعرقات التي تمنع المرأة من كتابة سيرتها الذاتية فإن بعضاً منهنّ تخطّين عقبة المحظور بجرأة غير معهودة ونسجن مشاهدهنّ في الحياة والأدب محاولات كشف المستور والمحرّم في ذات الأنثى والرجل معاً، وهي خطوات أولى حطتها كل من عائشة بنت عبد الرحمن وليلى بعلبكي وكوليت سهيل وليلى عسيان وغادة السمان وعروسية النالوتي ونوال السعداوي. فجاءت سيرة بعضهنّ عبر الروايات قصصاً لكل محاولات طمس وإلغاء ذات المرأة كائناتاً شريفاً وقد اخترن الرواية وسيلة فنية دون غيرها من الأجناس الأدبية لتتخلّلها السيرة إذ "يصعب التمييز العلمي المقنع

## الاحالات:

philippe Lejeune, L'Autobiographie en France, librairie Armond Colin, Paris 1971, P.63.

\* عمريد لتوسع اسطر يحيى ابراهيم عبد الدائم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث - المجلد الأول والباب الثاني ص 159، 3، واسطر أبس المفنسي، العصور الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة ص 549، 461 واسطر، شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، الفصل الخامس "تراجم حديثة ص 109، 251،

واسطر، احسان عباس، عن السيرة ص 111، 199، واسطر هوزية الفصل الرابع، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث كتاب سمعون لميخائيل بعمية نموذجاً ص 9، 17، واسطر غدوى ماضي، -دوحاس، العمى في مرآة الترجمة الشخصية، فصول 9 ع 4 يوليو، أغسطس سبتمبر 1983، القاهرة ص 81، 81، واسطر فيصل دراج، التعدّلات وجماليّة المعرود، التكمّل عدد 69 وأمّ الله - فلسطين، طريف 2001، ص 57، 38

2. سعادت ادريس نبيع، عن السيرة الذاتية من خلال على الجسر لعائشة عبد الرحمن، مجلة (IBLA) معهد الآداب العربيّة عدد 186 تونس 2000 ص 74، 99

Philippe Lejeune le Pacte Autobiographique, Poétique n14, Ed, Seuil, Paris 1973-p138

Philippe Lejeune le Pacte Autobiographique, Poétique n14, Ed, Seuil, Paris 1973-p144.

3. غدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة، دار الثقافة الجديدة، طبعة خاصة - القاهرة 1989 ص 14

4. م. ص 9 7. م. ص 9 8. م. ص 28

9. ميخائيل بحتير، الخطاب الروائي، ترجمة محمد بودة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط 1 القاهرة 1987 ص 102

10. رحلة جبلية رحلة صعبة، ص 151، 152.

11. جورج ماي، السيرة الذاتية، تحرير محمد القاضي وبعد الله صولة، بيت الحكمة قوطاج، تونس 1992 ص 75

12. رحلة جبلية رحلة صعبة ص 129.

13. م. ص 149 14. م. ص 17 15. م. ص 127

16. م. ص 20 17. م. ص 10 18. م. ص 93

19. م. ص 97 20. م. ص 23 21. م. ص 47

22. م. ص 212، 211 23. م. ص 125 24. م. ص 51

27. انظر تقديم سمير القاسم، الكشف، والاكتشافات، ضمن كتاب رحلة جيلية رحلة صعبة ص 5
28. م.ن. ص 13.
29. م.ن. ص 14.
30. م.ن. ص 20.
31. م.ن. ص 12.
32. م.ن. ص 43.
33. م.ن. ص 42.
34. م.ن. ص 41، 40.
35. م.ن. ص 55.
36. م.ن. ص 9.
37. م.ن. ص 9.
38. م.ن. ص 136.
39. م.ن. ص 39.
40. م.ن. ص 133.
41. م.ن. ص 38، 39.
42. م.ن. ص 200.
43. م.ن. ص 22.
44. م.ن. ص 57.
45. م.ن. ص 126.
46. م.ن. ص 125.
47. م.ن. ص 155.
48. م.ن. ص 167.
49. م.ن. ص 122.
50. م.ن. ص 195.
51. م.ن. ص 228.
52. م.ن. ص 228.
53. م.ن. ص 54.
54. م.ن. ص 54.
55. م.ن. ص 214.
56. م.ن. ص 215.
57. م.ن. ص 216.
58. م.ن. ص 225.
59. م.ن. ص 168.
60. م.ن. ص 196.
61. م.ن. ص 198.
62. م.ن. ص 188.
63. Pierre Iarthomas, le langage Dramatique, P.U.F., Paris 1980, p7.
64. رحلة جيلية رحلة صعبة، ص 214.
65. م.ن. ص 224.
66. م.ن. ص 214.
67. م.ن. ص 36.
68. م.ن. ص 36.
69. م.ن. ص 17.
70. Cécile Figueres II, Seuil Paris 1969, P49.
71. م.ن. ص 223.
72. م.ن. ص 221.
73. م.ن. ص 221.
74. م.ن. ص 18.
75. م.ن. ص 18.
76. المصادق قسومة، طرائف تحليل القصة، دار الجوز، ط 1 تونس 1994 ص 125.
77. رحلة جيلية رحلة صعبة، ص 51.
78. م.ن. ص 137.
79. م.ن. ص 39.
80. م.ن. ص 39.
81. م.ن. ص 39.
82. م.ن. ص 75.
83. م.ن. ص 75.
84. م.ن. ص 96.
85. م.ن. ص 96.
86. م.ن. ص 96.
87. م.ن. ص 96.
88. م.ن. ص 96.
89. م.ن. ص 96.
90. م.ن. ص 96.
91. سليمان ابراهيم العسكري، السيرة الذاتية عيط ربيع بين الحقيقة والفضيحة، العربي عدد 520 الكويت، مارس 2002 ص 12.
92. م.ن. ص 13.
93. محمد الهجري، في السيرة الذاتية للنساء، فصول م 16 ع 4 القاهرة ربيع 1998 ص 33.
94. م.ن. ص 32.
95. محمد رجب البارودي السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث حدود الجنس وإشكاله، فصول م 16 ع 3 القاهرة شتاء 1997 ص 68.
96. م.ن. ص 79.
97. م.ن. ص 79.
- Jean Starobinski Le Style de L'Autobiographie, Poetique n 3, Seuil, Paris, 1970, p 257

## مدنٌ تونسية في رحلة المكناسي

أحمد الحصري

نشدان معرفة الآخر وعالمه، البحث عن مكونات الذات الحضارية للعرب والمسلمين من خلال تلك الرحلات التي قام بها العرب... (ص9).

ومؤلف هذه الرحلة سنة 1202هـ/ 1787م هو محمد بن عبد الوهاب بن عثمان المكناسي الذي كلفه سلطان المغرب محمد بن عبدالله بسفارات إلى إسبانيا ومالطة وصقلية وأسطول وخلف ثلاث مؤلفات مفصلة لمشاهدته في رحلاته ومفسرة لأحداث شارك فيها خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

وأهمها كتاب "الإحراز" هذا الزاخر بمعطيات يحتاج إليها المؤرخ عن أوضاع عاصمة الخلافة العثمانية وولاياتها العربية في مختلف الميادين بموضوعية تجعل منها وثيقة جديرة بمكافحة المصادر الأخرى للصحيح الصور المتعلقة بتلك الأوضاع، فضلا عن مادتها الأدبية الممتعة وتطبيقاتها الصوفية المروعة عن النفس يروحانيات البقاع المقدسة التي زارها هذا الوزير والسفير والأديب أينما حلَّ رحاله في مسجد أو مقام أو في القدس أوفي مكة والمدينة.

فهذه الرحلة التي تصنّف ضمن التقارير التي تنظر إلى أوضاع الدولة العثمانية من "الخارج" تساهم في تصحيح الأحكام التي علفت بها نتيجة الاعتماد على تقارير الأوروبيين باعتبار الموقع الوسطي الذي اتخذه المؤلف، فهو عربي مسلم غير خاضع للحكم التركي ولكن له غيرة على إبراز مظاهر القوة في الدولة الإسلامية دون السكوت عن مظاهر الضعف بشكل يمكن اعتباره مصدرا للتاريخ العثماني من "الداخل" نظرا إلى العلاقات المتينة التي ربطت المغرب ونخبته العلمية

تعود صلتني برحلة المكناسي "إحراز المعلى والرقيب في حج بيت الله الحرام وزيارة القدس الشريف والخليل والتبرك بقبر الحبيب" إلى سنة 1979 عندما كشف عنها مخطوطة العلامة المغربي محمد المنوني عند مشاركته في أعمال المؤتمر الأول لتاريخ المغرب العربي وحضارته الذي نظّمه مركز الأبحاث والدراسات الاقتصادية والاجتماعية بتونس، وكانت حول ملاحق من تطور المغرب العربي في بدايات العصور الحديثة. وكنت آنذاك مهتماً بنصوص الرحالة والجغرافيين العرب والأجانب المتعلقة بالمدن التونسية وخاصة بمدينة تستور

وها قد صدرت الرحلة محققة بعناية محمد بوكبوط عن دار السويدي للنشر والتوزيع والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ( أبو ظبي/ بيروت 2003، 421ص) محززة على حائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي لنفس السنة وقد استهلها محمد أحمد السويدي مؤسس الجائزة ومدير سلسلتي "ارتداد الأفاق" و "سبدايد الجديد" بالإشارة إلى أن "أدب الرحلة يشكل ثروة معرفية كبيرة ومخزنا للقصص والظواهر والأفكار، فضلا عن كونه مادة سردية مشوقة تحتوي على الطريف والغريب والمدش مما التقطته عيون تتجول وأنفس تنفعل بما تروى ووعي يلمّ بالأشياء ويحلّلها ويراقب الظواهر ويتفكّر بها. وإلى أن هذه السلسلة التي قد تبلغ المائة كتاب، من شأنها أن تؤسس، للمرة الأولى، لمكتبة عربية مستقلة مؤلفة من نصوص ثرية تكشف عن همّة العربي في ارتداد الأفاق واستعداده للتعاطي مع باب نيل المعرفة مقرونة بالمتعة. وهي إلى هذا تقف على المعمور في أربع جهات الأرض وفي قاراته الخمس، وتجمع إلى

وسيدي أبي الحسن الشانلي وسيدي عبد السلام المذكور بشعره والإمام ابن عرفة والإمام الخضراوي وغيرهم (ص 320-325).

وخص مدينة تونس بالوصف التالي: "مدينة تونس مدينة كبيرة مقصودة للمراكب البحرية، مؤسسة في بسيط من الأرض على ساحل بحيرة صغيرة أدخلت إليها من البحر. وهي كبيرة، طولها نحو العشرين ميلا وهي كثيرة الزيتون، تحمل زيتها المراكب إلى بر النصاري طول أيام السنة. فقد أخبرني بعض أهلها الذين كانوا قاطنين بمؤنثنا أن أشجار زيت تونس فقط من غير عملها ستة وثلاثون ألف مطر، والمطر فيه ثلثان، والثلثة إثنان وثلاثون مطرا، مستلزم عند من استلزمه بهذا العدد، ومعلوم أنه استلزمه ليربح فيه. ومعاصر زيت تونس وما حولها نحو ثلاثمائة. وهذه المدينة أحدثت في زمن بني أمية. وهي كثيرة الخيرات والمستغلات، إلا أن ماءها قليل، فلا يشربون إلا من ماء الأمطار. ولأهلها رفاة وتأتي في العلبس واعتناء بالطيب، وجامعها. نعي جامع الزيتونة، لطيف الله بقراءة القرآن والتدريس، متصلا ذلك بياض النهار

وقد مات من علمائها وطلبتها كثير في الوباء الذي كان عندهم في سنة مائتين وألف [1785م] وبعدها، وتمادى بها إلى قرب ورودنا عليها، وقد وجدناه انقطع، فقد أخبرني أهلها أنهم دفنوا في هذا الوباء زهاء ثمانين ألفا، فقد كانوا يدفعون في اليوم الخمسمائة وما يقرب من الألف، لطيف الله بالمسلمين. وكان مقامنا في هذه المدينة اثنتين وعشرين يوما..." (ص 325-326)

وفي مجاز الباب حظيت قسطنطين الشهيرة بالوصف المعجب، ونقل المكناسي القصيدتين المنقوشتين على البمين وعلى اليسار عند أوسطها وأعلى بقعة فيها وهما توريخان بناء الأمير مراد بن محمد المرادي لها سنة 1088هـ / 1677م. فالأولى لا تزال ثابتة إلى اليوم، ونصها مقروء ومتشور في كلامنا من مجاز الباب (معجم المدائن التونسية - مدينا كوم، تونس، ط 1998/2، ص 160-164). أما الثانية فلا أثر لها، ونصها مجهول بعد أن أصابها إحدى الغزافات أثناء الحرب العالمية الثانية. فيكون المكناسي قد انقرض كرها. في حدود علمنا وأطلاعنا. والله أعلم. وهذا معناه الأولي موضوعا وبحرا وقافية وعدد أبي سنودرها في كتابنا الذي أوشك على التمام بعنوان:

والسياسة بالباب العالي. وقد حرص السلطان المغربي شخصيا على تدوين الرحلة رغم ثراء مادتها وطول مدتها. ذكر المؤلف ذلك في المقدمة، والتزم بالتدوين فورا، لا كما يفعل الرحالة عادة من تحرير رحلاتهم بعد العودة إلى أوطانهم معتمدين الذاكرة التي تنسى وتزيد. لذلك جاءت رحلة المكناسي ثابتة دقيقة بالملاحظات الموصوفة والتلخيص المنقولة عن الكتب المعتمدة التي وجدناها في عاصمة الخلافة مما لا مثيل له في أية مدينة أخرى بما حوته من أخبار وأشعار ولطائف وتراجم ومسائل فجاءت رحلته حسب عبارات محمد القاسي في مقدمة تحقيقه لكتاب "الأكسير" حجازية سياحية اكتشافية سفارية زيارية علمية (ص 15).

وكتاب "الأكسير في فلك الأسير" هو موضوع سفارة المكناسي الأولى إلى أسبانيا سنة 1799-1780م أما كتابه الثاني "البر السافر لهداية المسافر إلى فلك الأسرى من يد العدو الكافر" فقد ألّفه عن سفارته الثانية إلى جزيرة مالطة، وفيه خاض في تاريخ صقلية. وقد حققه مليكة الزاهدي متقدمة به لنيل شهادة الدراسات المتقدمة في التاريخ لدى كلية الآداب بالرباط سنة 1995. والغرض من الرحلتين واضح في عنواني الكتابين.

أما نصيب المدن التونسية من رحلة المكناسي "إحراز المعلى..." فيغطي تسع صفحات (320-328). وفيه زار في طريق العودة مدن تونس وطبرية ومجاز الباب وتستور وتيرسق والكاف. وقد حظيت منها بالوصف الدقيق والإخبار المفصل تونس العاصمة ومجاز الباب وتستور حيث كان يقيم ليلة الوصول ويقادر في الغد، باستثناء تونس ففي تونس حظي المكناسي وصحب ببقاء الباي حمودة باشا وزار الولي الزاهد سيدي أحمد بن عبد الله السوسي المغربي وترجم للوصفي سيدي عبد الله والد الشيخ أحمد المذكور. وبمناسبة زيارة مقام سيدي محرز نقل بعض أخبارا وكراماته وأورد مقطوعة من شعر قاضي القضاة أبي محمد عز الدين بن عبد السلام في التوسل بالأولياء أهداها إياه الشيخ أحمد المذكور، بدل الفطور، إذ كان المكناسي صائما. ومنها:

توجه وجهي نحوه متشفعا إليهم بهم عنهم إذا الخطب أعياني  
ثم ترجع للولي سيدي أحمد بن عروس المغربي  
الأصل ذاكرة بعض كراماته بمناسبة زيارته لزائوته.  
واقصر على ذكر مزاراته الصرفية كسيدي الكلاعي

أما بقية محطات الرحلة فلم يتجاوز الكلام عنها التنويه بحفاوة الإستقبال وظروف الإقامة بتوصية من الباي. ويبدو أن المكناسي كان وصحبه يستحثون السير قاصدين العودة إلى المغرب، وفي الجواب ما يغني عن مزيد الكلام، والوقت لم يعد يسمح بتطويل المقام، فلم يتوقف إلا لوصف قسنطينة والجزائر وتلمسان وفاس ومكناس مضمنا كلاما عن مهمة تسليم أسرى مسلمين إلى أمير الجزائر في إطار الصلح بينه وبين الإسبان وبوساطة سلطان المغرب.

ديوان المعالم / دليل النقائش العربية الشعرية في تونس. وحظيت تستور بوصف مسهب ممدّد لطيانع الأندلسيين وأصالتهم ومواطنهم الأصلية قبل تهجيرهم في أوائل القرن السابع عشر، وعن تعلّقهم بالدين والعلم وحفاوة استقبالهم لأضياعهم خاصة أن المكناسي قد حدّثهم عن مذهب الأندلسية التي زارها في رحلته الأولى. ونصّب هنا معروف بعد أن أوردّه أول مرة نقلا عن الرحلة المخطوطة صديقنا المرحوم محمد المتونّي في مقاله المذكور أعلاه، وعنه نقلنا نفس الفقرة في كتابنا "تستور وثائق ودراسات ( ميديا كوم، تونس، 1999، ص 65).



# تجربة الفنان محمد المالكي : خيارات الإبداع وبناء الشخصية

احميده الصولي

«إن الفن العظيم يدعو الإنسان دائما الى ممارسة الحرية  
عن طريق المهادنة»







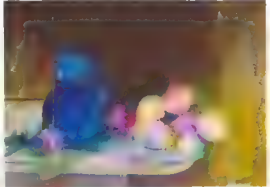


النباتي والحيواني والخط والرّش والمنمنمات ... ومنها التي توقف نموها في القرون الأولى من عمر الحضارة العربية الإسلامية لذلك لم يجد المالكى أمامه غير تلك الأشعار والمدارس مثل التكعيبية والتجريدية والسريالية والوحشية الخ

3- ورغم أن الفنان يعيش في بيئة لها مميزاتها وخصائصها التعبيرية، ولا مفر له من التأثر منها، متأثر بما يتروخ فيها وما يستجد، لكن انشداؤه إلى عالمه الفني وبغض المرحه له سببه جعله منحرف في صياغة مفهومه ضمن عناصر تعبيرية اجنبية أو على الأقل لا علاقة لها بالواقع الاجتماعي الذي يتحرك فيه فحتى رسمه لمأساة محمد المدة مثلا جاء في إطار تكعيبى حيث عدم بيكسو وبيكسو في سبب غرضي بالاساس رسمه السميعة ( لونيكا ) أيضا في سبب التجارب الغربية وخاصة منها تجربة بيكاسو

المصدر الرابع لهذه التجربة هو الموروث الحضاري ، فقد كانت حضارة الفنون العربية سية هامة في عدد من أعماله ولعلّه لم يفت في ذلك الموروث بالشكل المناسب، فمصادر وليس مصدرا أساسيا في تلك كل مفاهيمه الفنية ورفضه لم طرحه بوصف منحرف في لاله مدعاه على ان يملكى مؤلف

الدهون والألوان ومختلف المواد اللازمة للرسم ليحسب تعب اللحظات أعمالا تحمل من روحه ومن عصبه رسائل للمتلقى الذي قد لا يكون يعيش نفس الإحساس بانزمن، فلا يتفقه في ما أنتقه المالكى



## ثانيا : مصادر التجربة

لا يمكن أن نجده في سبب ابداعه وحصله معيشته وتوكلت له وحده ميبا نتي به صلة معش بخصه سبب لا بكل بحره متميزة، لا يدلها من مصادر، وتجده المالكى لا هذه البديهة، فما هي أهم مصادر تجويته الإبداعية في الرسم؟

لنلعل المصدر الأول لتجوية كل فنان درس الفن جامع في النماذج والأعمال التي تروست في ذهنه من خلال السياق التدريسي باعتبارها مكتمة من حيب شروط الإبداع التي تجسمت فيها وكل فنان تخرج في إحدى المؤسسات الأكاديمية إلا ويحمل من سمات تلك الأعمال نسبة تكرر أو تصغر بحسب تفاعله مع موادها ونماذجها، ومدى وعيه بضرورة الخلاص من تلك المرحلة ومحمد المالكى عايش تلك النماذج واستحوذت عليه زمنا، الأمر الذي جعلها حاضرة بشكل أو بآخر في أعماله

2- أما المصدر الثاني لهذه التجربة فهي المدارس العربية التي رافقت ولا تزال في مسيرته الفنية بحيث يضعي حضوره على كل شيء مهما كان موضوع عمله الانداعي ويعبر به عائد بالاساس إلى افقنا إلى مدرس عربية واسلامية متجودة في محال الفن التشكيلي وحتى البدايات التي عرفت محاولات تأسيس اقتصر على ألوان من الفنون الزخرفية والخطية وبعض التجريد





وصمن السياق العربي ذاته نجد المالكي يطوق أكثر من باب تجويبي ويحاول الإضافة من خلال ما اكتسب من التقنيات، ففي لوحته "دوونيك" على غرار "جورنيكا" لبيكاسو، اتخذ التخطيط أداته لتشكيل اللحظات التعبيرية. وهي تحمل كثيراً من تلك اللحظات نطقاً وإحساءً وتعبيراً، يحتمل الكثير من القراءات

### ثالثاً : مواضيعه وتقنياته

لئن ارتبطت تجربة المالكي في جانب منها بواقع المعيش، باعتباره مواطناً عربياً يعيش حالات منها الشاذة وأحياناً مسقطاً عليه مثل العولمة، فإنه اهتم بالنواحي الاجتماعية والسياسية خاصة قضية فلسطين كما اهتم بالنواحي الحضارية والمعمارية وأيضاً رسم الأعلام وبروى التعبير في لوحة راحس اضمم استخدم تقنيات استعجيبة مع تنصصه من أشكال وتركيبات وتلوين عنه ر يكون فسوا فيه على شد الملقي مع يحسن من انطازات، وقد نجح في بصوري إلى حد كبر أم لوحه دورنيك وهي شاره إلى محمد الدرة من جهة، وإلى جورنيكا بيكاسو من جهة أخرى فقد

5- ويتشكل المصدر الخامس من عشرين هامير هما : الذاكرة والحلم. ولا شك أن كل فنان يستثمر رصيده اللاوعي حيث يخزن كثيراً من الأشكال والأحداث والأفكار التي لم يكن الوقت ملائماً لتجسيدها زمن وقوعها، وتظهر فجأة عند إنجاز هذا العمل أو ذاك، وما تخزنه الذاكرة يدعمه الحلم أي استشراف الآتي بإسناد وتأييد من اللاوعي وكل ذلك بحسب لحظة من العمل الفني، وتكون النتيجة عملاً يحمل من الدلالات والمعاني والأفكار ما لا يمكن لقراءة واحدة أن تأتي عليه

6- وللأحداث السياسية والاجتماعية نصيبها في تجربة المالكي، سواء من خلال رابطة الدم والمصير أو العلاقات الحميمة مثل: الشهيد الفلسطيني مروان الحاج عيسى الذي كان زميلاً له في المعهد التكنولوجي بفسوب والهندسة المعمارية والتعمير بتونس (مدرسة الفنون الجميلة سابقاً) أو مشهد القتل الشنيع الذي استهدف الصبي محمد الدرة ومن خلالها القضية الفلسطينية عموماً.

7- ومن مصادره أيضاً المنسوجات المحلية (الكليم والزربية) والخط العربي والتخطيط والزخرفة العربية والعمارة العربية والبربرية



استخدم فيها التصيق والخط العربي ورغم أنها تعتمد التخطيط والتشكيل الكاريكاتي للكائنات

وبصورة عامة فهذه اللوحة تعتبر من رواثع المالكى. وفي "عصفور الشرق" كان للتشخيصية الحضور الطافى، ورغم ما فيها من ميل إلى الغرائبية مع حضور القط والطائر في دائرة واحدة، في مختلف مكونات المشهد داخل ضبابية لا تصمد في وجه الأضواء العربية، فكانت "وفية" إلى أبعد الحدود لما يرسم في الغرب

وفي لوحته تحية إلى بيكاسو حاول المالكى تلخيص مختلف مراحل التجربة التي حققها صاحب "أنسات أفينون" لكنه في اعتقادي لم يتمكن من ذلك، مع ذلك تبقى اللوحة عملاً إبداعياً رافياً ضمن السياق الغربي لتجربة المالكى لكن هل حقق فيها جانباً من شخصيته

العربية بمسلم من تأثير العرب المالكى نصر انبيا أو بقدر تصور العنقيد العربية ضمن اليعود

التكعب ودمج في عصره... بحورث وكر لوحته الإبداعية... من تخيل وأبعاد تجريدية توفرت أيضاً على ساحة هامة من التكعب وقدمها بروح طفولية، وهي جالة حلم لا تكاد تتضمن موضوعاً محدداً أما في لوحته "العرس" فقد لعبت عناصر التجريد أثر تأثير لها في تشكيل الأشربة الدائرية والتلوين وكلا اللوحتين ناجحتان جداً، ولكنه تخلص بقدر كبير في لوحته "سيدي بوسعيد" من سيطرة المدارس الغربية، مع أن التقنيات بقيت ذاتها وحضر هنا الاختصاص أي الجانب الهندسي، حيث تبدو كل مكونات اللوحة، باستثناء الباب الأحمر المقوس، تتكون كلها من أشكال هندسية،

وحده منها المربع، وبمستويات وعلى هذه اللوحة سرحد هذا الفن ليس عجزاً وإنما حكمة تكفي من صوف المدارس العربية عقد معامل مع الأوهام ونصوع والأبعاد بقصصات بوصفاً وبهونة بروح المهدمسين أدنى هو، أنه وروح العربي نبي متصل روحه وتقاليده حصاره العنقيد الحذور التي من علب عاصرها العربية والعميرة وبالتالي فهو مؤهل لإنجاز أعمال قد تصبح رواثع في هذا السياق

تمثل هذه اللوحات التي يعرضها المالكى من الحسن بنديج لبعض ما تشابه الفن محمد المالكى "مختصرها" لبداً على أن يحرسه كثيرة الشروع وواسعة الدور ويمتد كي مقومات الأعمال البصحة ويبدو إيمانكي ممسكاً بمختلف مكوناتها تقنية ومدد وموضوع يفتي في فعل الأعراف، بنقبة وساليه وقواعد ومبرحه حصر بصورة تبعث على تفكير فدمالكى لا يفضي شي لكونه فيه عربياً يحضر من حدة وانكوير م يؤهله أن يصبح عالمياً فاعلمه لا سأي من حلا ما أنتج كبر القباير وأبغ ثاني من إبداع خصوصيات أدائه السابعة من المحيط والحصرة والتاريخ والعقيدة

ولشر حصرت بوفرة التركيبات ثلاثية الأبعاد والحالات المرتبطة بالحلم في مواضيعه تشأ خاصة من الذاكرة والحلم





## ويعد...

مديني زمر المنداء من طرائق و ساليب متعددة بحثاً عن ملامح أسلوب يعينه وهو في تلك العسيرة لا يقطع شئ، مما يلقي بعمره خالط بينه معها، ويعد سببها، وبحر، بقوت تم تجريبها من عمالقة ومن دونهم ولكنه في النهاية يجد نفسه كمن شدته مشاهد فسهه غير، برفه نرس لا سعة عسا عدد هي محرو لحظات لا يمكن أن تكون شخصيته هو مهما كان تأثيرها عليه فيعد كل حالة يعيشها، يحدث نفس السيناريو، ويمضي إلى الحالة الموالية، حتى يأتي على حش العشاهد، وإذا الطريق أمامه تتوقف، وعليه يسأ شق طريق شخصه، حتى يخرج من جبة الآخرين فلا يعيد إنتاج أساليبهم وتقليد أعمالهم

فيعد أن عايش الفنان محمد المالكي عديد الأساليب، وجرب مختلف التقنيات، وطرق ومواضيع مختلفة، واتاه بين مسالك المدارس الغربية وخصوصياتها، اتجه إلى النبع العربي الإسلامي، يستقي منه الأنساق والمشاهد وحرارة النبض، وماهو في أعماله الأخيرة يبدأ في تشكيل عالم يحاول أن يكون خلاصة معاناة طويلة بحثاً عن خصوصيات تعبره ولئن كان الهدف واضحاً، إلا أن

محمد المصباحي شخصية في ...  
مده عنه بحري عنصر من عبقريات محمد المصباحي  
عبراته، خاصة به، لكن في أبحاثه لم يسلم من التبعية  
للتجارب الغربية. ولا حفته تلك الحال حتى في أعماله التي  
موضوعها التراث العربي الإسلامي، بحيث تجده كمن يقر  
القرآن ل لغة أخرى غير العربية

ولمزيد من الدقة في الملاحظة نقول إن المالكي لم يستطع التخلص من آثار ما تلقى من دروس في الفنون الجميلة، تلك الدروس التي تعتمد كلياً على النماذج والتقنيات وحتى الأدوات التي جميعها غربية، إضافة إلى كل ما يتعلق بآليات العمل الفني (الرسم هنا) فقد فتن بذلك كله ولم يفكر أولم يعد باستطاعته الإفلات منه. ولسائل أن يسأل: إلى أين يتجه في هذه الحالة؟ شخصياً أرى أنه لا بد من بذل جهد أكبر لرسم الطريق الدائري للتجربة، وأمامه المصادر العديدة من غير الفن الغربي التي يمكنه تجريبها، مع الاستفادة مما اكتسبه دائماً، وبدرج كل ذلك، فإننا نلمس ضمن ذلك الجو الغربي، حضور وحدات وعناصر من الفن العربي الإسلامي، مشبعة بروح الفنان، وتصارع مثله من أجل أن تكتسب شخصيتها داخل ذلك الجو الغربي عنها

الطريق إليه طويله بسبب يريد صغوة مل المايكي الى  
الوسس الصغوة لتحقيقه



ووصح من رصيد اماني حتى لا يسي عماله  
بتقنيات يوظف عناصرها ووحداتها الزخرفية لصياغة  
خطاب يسعى أن يكون إنسانيا، وهو الذي يضع لكل  
حركة حدودها، ولكل تدرج لوني درجاته. أعني أنه الآن  
ماسك بكل نوات اللون ودقائق الخط تماما كما يسيطر  
قائد الجوقة الموسيقية على أزمته أداء كل آلة لصنع  
اللعن المبدع الجميل وظني أنه خرج تماما من مرحلة  
الاندهاش والضياع التي استولت عليه ردها من الزمن.  
وأصبح سيد ميدانه، يحدد أبعاد كل ضربة للفرشاة أو  
امتداد للخط أو انتشار للضوء والظل وهي مرحلة متقدمة  
في دنيا الفن.

وها أصبح بالإمكان السفر في أعماق الحالات اللونية،  
ليس كما شاء بيكاسو أو سواه إنما كما حدد لها  
المايكي. ففي لوحته "درة فلسطين"  
مثلا، استحضرت المأساة، ورسم بشاعة



الحمم وعصر الزبول في موحية دسات وFifteen والابتسامة والعداوة سعيدة بمدى ومختلف أساسيات الفص والدمار  
لقد رسم المايكي رسم المشهد الذي يحيم عليه اعرله وجوهره سفاك في غيب العدالة وحضور لعط حقوق الإنسان بكما  
حق الإنسان يحضر في الموت، ووحد الموت هو المضمون في عالمنا المعاصر

س يتيك وهو مدفع. بوانه لي تصميم فكره مدو في حائه فلق وتشيع هدى أنه يرسم وعاكاد محرق. وبقي  
بالاعتاد التي سبها عليه من حواء تلك الأملالة مام ماسوي على عبق سوحة واد، يوحد انشكيله ببعض صراحة  
في وجه المتلقي، بل في أعماقه

## البشير خريف زعيم المدرسة الواقعية في الرواية والقصة في تونس

### بورواي عجيبة \*

ومحمد فريد غازي [1929-1962] الباحث الناقد، ومصطفى خريف [1910-1967] الشاعر، والبشير بن سلامة الأديب، والبشير خريف نفسه، وغيرهم... وفي مجلة "الفكر" نشر المؤلف روايات وأفانصيص منها: "إفلاس" أو حبك نرباني (1958 و1959)، و"خليفة الأقرع" (1960) و"برق الليل" (1960 و1961)، ثم انتسب إلى "نادي القصة" بالوردية في أواسط الستينيات مع ثلة من الأدباء والباحثين منهم محمد العروسي المطوي وعز الدين المدني ومحمد صالح الجابري، وكانت تدعى في جلساته الأسبوعية أعمال سرديّة ونقدية وتنتشر بمجلة "قصصيات" التّورية. وقد جمعت أفانصيص الكتاب ونشرت في مؤلفات (بداية من 1968) بالتعاون مع دور النشر الرسمية في مقدمتها الدار التونسية للنشر. ومن بواكير الكتب السردية المنشورة مجموعات حسن نصر "ليالي المطر" (1968) وعز الدين المدني "خرافات" (1968) وعلي الذوّعاجي "سهرت منه الليالي" (1969) ومجموعة المؤلفات القصصية "مشعوم الفل" (1971).

تولى البشير خريف في الأثناء مهام إدارية وثقافية وتربوية بالدواوين الحكومية عامة وبوزارة الثقافة خاصة، وعمل بالإذاعة والتلفزة التونسية. ثم أحيل على المعاش المبكر (سنة 1966). وواصل الكتابة والتأليف. وكان له مجلس أدبي خاص بمدينة تونس بأحد المقاهي. وانتسب إلى نادي القصة بالوردية واتّحد الكتاب التونسيين وقد ساهم في تأسيسهما. وهو أغ للشاعر مصطفى خريف.

توفي البشير خريف عشيّة الأحد في 18/12/1983 بسكتة قلبية بتونس في سنّ تناهز سنّة وستين عاماً، ودفن صباح الثلاثاء 12/12/1983 بمقبرة الجلاز.

### 1. ترجمة حياته:

ولد في 10/04/1917 بنفطة (ولاية توزر حالياً) بالجريد بالجنوب الغربي. والده من الجريد وأمه من مدينة تونس. تعلم البشير في صباه بكتاب قريته ثم ارتحل وأهله إلى مدينة تونس (1920). والتحق بمدرسة السلام القرآنية بها ثم بمدرسة الجلد (1925) وأحرز شهادة ختم الدروس الابتدائية (سنة 1932)، وتابع تعلمه بالمرحلة الثانوية بالمعهد العلويّ ذي التعليم المزدوج العربي والفرنسي (حتى سنة 1934) إلا أنه انقطع عنه مدة وأقبل على المطالعة وحبّ الكتابة الأدبية والعمل ميكرًا. ثم استأنف الدراسة بمعهد الدراسات العليا بالعطارين فأحرز شهادة انتهاء الدروس به ودبلوم الترجمة والأدب الفرنسي. وانتسب إلى المدرسة الخلدونية وفيها أنهى تعلمه (سنة 1939).

اشتغل في بداية حياته المهنية وفي سنوات الحرب الثانية في صناعات وأعمال حركة منها صناعة "الحلويات" و"الشاشية"، واحترف "تجارة الحرير" بسوق القبابجية بالعاصمة (من 1942 إلى 1947). ثم انتسب في سلك التعليم الابتدائي فاشتغل معلماً، وتنقل مدرّساً في جهات من البلاد التونسية شمالاً وغرباً وجنوباً (السند وهي قرية من أصل بربري بجهة قبضة وعين نراهم وغيرها...). وتدرّج في الرتبة ثم عاد إلى مدينة تونس (سنة 1952) وانضم (سنة 1958) إلى أسرة مجلة "الفكر" (التي كانت تأسست بنادي قداماء الصادقية سنة 1955)، وقد تجمع حولها ثلة من الأدباء الذين أخذوا يكتبون ويتعاونون وينشرون فيها أعمالهم الأدبية والفكرية. ومن هؤلاء محمد مزالي (ولد سنة 1925) المثقّف السياسيّ ومدير المجلة، وزين العابدين السنوسي [1898-1965] [الأديب ومؤرخ الأدب التونسي،

الجودة من حيث اختيار الموضوع وخصوصاً من حيث القلب والأسلوب والواقعية المباشرة التي اتّخذها المؤلف في عرض الحوادث وتصوير الأشخاص خلقاً وخلقاً". (115). "القصة في تونس منذ الاستقلال من خلال المجالات التونسية". مجلة "حوليات الجامعة التونسية". العدد 2. سنة 1965. (111-115).

وقال توفيق بكار: "يعدّ البشير خريف امتداداً طبيعياً لجماعة "تحت السور" فقد نشأ في جوّها وتشبع بروحها وكان آخر كتابها وأعزهم إنتاجاً. كان له فضل لا ينكر على الأدب التونسي إذ هو الذي أعطاه أول رواية في تاريخه الحديث "إفلاس أو حيك درياني" اتبعتها بمجموعة من الأناصيص ثم بروايتين: "برق الليل" و"الدقّة في عراجينها". كتبها كلّها بعد الاستقلال ليتحدث فيها عن مجتمع ما قبل الاستقلال بين العاصمة واماكن الجريد في تلك الفترة التي تمتدّ من الحرب إلى الحرب والتي تصدّعت فيها الهياكل التقليدية منشآت في صلبها ونمت قوى جديدة حية تحمل بذور المستقبل ومن تلك القوى المرأة. وتحوّلت صورتها ولكن الذات تكاد تكون واحدة. فهي ليست بالهائلة، إنّما الأشياء بالحدس، وتحكم عليها بسلامة النظرة، ولكنها كائن مكبوت تقيدته العادات والأخلاق القديمة، تنفخ فيه أعرق رغباته ولا تزدهر فيها الأنوثة إلا خلسة في مناسبات نادرة تتيحها الصدّف...". "مختارات من الأدب التونسي المعاصر". الدار التونسية للنشر 1985. ج 2. (التقديم. ص 12).

وقال جان فورتان: "لا شك أنّ البشير خريف [1917-1983] أحسن ممثل للرواية التونسية". (وأضاف): "يمكن أن نعتبر البشير خريف رائد مدرسة الواقعية في تونس". "الأدب التونسي المعاصر". الدار التونسية للنشر. 1989. (65 و 67). وقال فوزي الزمّولي متحدّثاً عن الراوي في روايات المؤلف: "الراوي احتفل ببواطن شخصياته احتفالاً واضحاً. فقد أطنب في تحليل نفسيات الشخصيات [القصصية] وأطلعنا على هواجسها واختلاجات عواطفها وكشف لنا عن حديثها الباطني". مقالة "تحديد اتجاهات الرواية التونسية". مجلة "المسار". العدد 19. ديسمبر 1993. (18).

ونقول: وقد نالت أعماله السردية اهتماماً كبيراً من النقاد لغفرتها على تصوير المجتمع أثناء تحوّل من حالة التقليد إلى حالة جديدة وتصويره أحوال النّفس البشرية وغرائزها عامّة وأحوال المرأة المتمرّدة بصفة خاصّة دون أن يظنّ أحكاماً أخلاقية مباشرة.

كتب القصة القصيرة والرواية الاجتماعية والرواية التاريخية والمقالة الأدبية. ونشر أعماله الأدبية بـ"الدستور" والفكر" وقصص" وغيرها  
كتب البشير خريف -الذي يعدّ وريث جماعة "تحت السور" وأحد رواد القصة والرواية الواقعية بتونس - القصة القصيرة والرواية وجرّد المقالة الأدبية. بدأ النشر ناقصوصة "ليلة الوطنية" ("الدستور" 1937) وكان كتب حوارها بالعامية فائداً بذلك ضجة. فتخلّى عن النشر مدة ثم استأنفه بتشجيع من الدكتور خميري بصفة غير منتظمة في السّنين وكتب "إفلاس" أو "حيك درياني".

## 2. من أقوال النقاد:

قال صالح القرمادي في سياق تحليله أقصوصة "خليفة الأفرع" [المنشورة بالفكر في أكتوبر 1960]: "والنّزعة العامة في قصة "خليفة الأفرع" نزعة واقعية اجتماعية تصف الحياة الشعبية في الحي كما هي بما فيها من مظاهر النّعاسة والبؤس ودوماً ومظاهر المرح السّاخر أحياناً" (11). [وأشار إلى بنائها فقال]: "هو تركيب محكّم الحبكة فيه البدايات من نهاية القصة لزيادة التشويق [و] للبشير خريف في هذه القصة كما في "إفلاس" يراعى لا بأس به في تصوير بعض الأجواء والمواقف التونسية المصرفة ويظهر ذلك في الفقرات المتعلقة بالمظهر الجنسي الذي بدأ لنا طابعاً في هذه القصة وكثيراً عند البشير خريف بصفة عامّة" (112). [وأضاف متحدّثاً عن الأسلوب]: "أسلوب البشير خريف في السّياق سهل بسيط يبلغ إلى [كذا] درجة الكلام العادي أحياناً على أنّ بقايا من نزعة استعمال الغريب من الألفاظ ما زالت ظاهرة في هذه القصة نحو "عنثون" و"أفراح" و"أسحم". إلخ ممّا يدلّ على أنّ المؤلف لم يتخلّص تماماً من حبروت اللغة الفصحى العتيقة. وممّا يلاحظ أيضاً في لغة السّياق عده هو أنّها كانت في صميمها عربية فصحى حديثة فإنّ قد ينزلق فيها من حين إلى آخر إلى كلمات دارجة... إلّا أنّ تجديد النّقصان الأسلوبي يظهر أكثر في نظرها في لغة الحوار أي في اللهجة التونسية الدارجة المتصلة بحياة متكلّميها اتصالاً وثيقاً (14) [...] فالملوّث لا يتأخّر عن استعمال لغة الخطاب اليومي عارية طبيعياً دونما زخرف أو تكلف. وهي الحقّ يقال ظاهرة جديدة جريئة في الأدب التونسي" (115). [وحتم القرمادي بقوله]: "إنّ هذه اللّوحة من وصف الحياة الشعبيّة التونسية لوحة واقعة وتخصّص بكثير من صفات



\* **خطر القصص على العربية**، "الفكر"، السنة 4، العدد 10، جويلية 1959، ثم أعيد نشرها بـ"قصص"، العدد 63، 1984 (100–103).

\* **نقد قصة "الصّراع"** [لكتاب أبيي]، مجلة "الفكر"، السنة 7، العدد 4، جانفي 1962، أعيد نشرها بـ"قصص"، العدد 63، 1984 (112–117).

\* **نقد "أسلم السّير في الضّيّاء"** [أقصصة هند عزّوز]، "الفكر"، السنة 12، العدد 10، جويلية 1967، أعيد نشر المقالة بـ"قصص"، العدد 63، 1984 (118–119).

\* **اللّغة وثنائية المعجم اللّفظي**، تدخل خريّف في مائدة مستديرة، مجلة "ألف" العدد 1، ديسمبر 1971، ثم نشر التدخل بمجلة "قصص"، العدد 63، 1984 (154–156)، وللمؤلّف من المخطوطات:

– **"ظميّان"** (رواية) مخطوطة غير مكتملة.

– **"سوق الياط"** (مسرحية) مخطوطة.

#### 4. مراجع لتونس:

محمد فريد غازي: "حول قصة 'إفلاس' أو في مشاكل الفصحى"، "الفكر"، السنة 4، العدد 8، ماي 1959، (40–49).  
أعيد نشر المقالة في "قصص"، العدد 63، جانفي 1984 (33–44).

صالح القرمادي: "محاولة التعريف بأسس الأدب التونسي الحديث"، مجلة "التّجديد"، العدد المزدوج 5، 6، جوان جويلية 1961، (6–32).

صالح القرمادي: "القصة في تونس منذ الاستقلال من خلال المجلات التونسية"، مجلة "حوليات الجامعة التونسية"، العدد 2، سنة 1965، (105–116).

"ملقى القصّاصين المغاربة"، المركز الثقافي بالحكمات - تونس، 1968، شهادة البشير خريّف: "تجربتي القصصية" (99 وما بعدها)، أعيد نشرها في "قصص"، العدد 63، 1984 (104–111).

نور الدين بن بلقاسم: "تحليل رواية 'الدّكلة في عراجينها'" (دراسة): "قصص"، العدد 20، جويلية 1971 (92 وما بعدها)، وأعيد نشرها بالعدد 56، أفريل 1982، (94 وما بعدها).

لقاء مع البشير خريّف (أجراه معه محمد الهادي بن صالح)، "قصص"، العدد 23، أفريل 1972، (79–89).  
جعفر ماجد، "مشوم الفل"، (عرض كتاب)، "الفكر"، السنة 19، العدد 5، 1974، (79 وما بعدها).

### 3. مؤثّاتة، في القصة والرواية والمقالة:

– **"مشوم الفل"** (قصص)، تونس، الدار التّونسية للنشر 1971، تقديم محمد مزالي (5–12)، ثم ط. سراس حوالي 1999. وتضمّ المجموعة أقاصيص كان نشر أغلبها بـ"الفكر" منها:

\* **"ليلة الوطنية"** (أقصصة)، نشرت بـ"السنور"، العدد 3، سنة 1، ديسمبر 1937 ص 7، ثم بمجلة "قصص"، العدد 63، جانفي 1984، (79–99). (وهي أولى أقاصيصه بإمضاء صمصام).

\* **"الغزوة مسنودة"**، (أقصصة)، "الفكر"، السنة 5، العدد 3، 1959–1960، (64–72)، المجموعة ط. 1، 118–135.

\* **"من زرقه"** (أقصصة)، "الفكر"، السنة 7، العدد 9، 1961–1962، (35–37)، (غير موجودة في المجموعة).

\* **"محظلة السّمار"** (أقصصة)، "الفكر"، السنة 15، العدد 7، 1970، (بداية من ص 2)، (المجموعة ط. 1، 69–117).

\* **"رحلة الصّيف"**، "الفكر"، السنة 15، العدد 6، 1970، (49 وما بعدها).

\* **"خليفة الأقرع"**، "الفكر"، القسم الأول منها السنة 6، العدد 1، أكتوبر 1960، (33–48)، والقسم الثاني، السنة 11، العدد 1، 1965، ص 168 وما بعدها (المجموعة 3–46).

وأعاد عمر بن سالم ضمن مختاراته نشر أقصصه: "المروض والثور"، (262–266)، (المجموعة 136–141).

– **"برق الليل"**، (رواية تاريخية)، تونس، الشركة القومية للنشر والتّوزيع 1961، ثم ط. تونس، دار الجنوب 2000، تقديم فوزي الزمّلي: (5–22)، كانت نشرت في ثلاث حلقات بـ"الفكر"، السنة 6، 1960–1961، العدد 3، (9–15)، العدد 4، (39–49)، العدد 5، (36–43).

– **"الدّكلة في عراجينها"** (رواية واقعية اجتماعية) الدكر التّونسية للنشر 1969، (في 449 ص)، (اللقاب في الدّكلة تحمل ثلاث نقاط)، ثم ط. تونس، دار الجنوب للنشر 2000، تقديم الطّيب صالح (20–7).

– **"إفلاس أو حيك درباني"** (رواية)، المؤلّف، تونس، 1980، كانت نشرت بمجلة "الفكر" في ثلاث حلقات، السنة 4، 1958–1959، العدد 3 (27–42)، العدد 4، (48–63)، العدد 6، (66–79).

– **"بلاّرة"** (رواية)، تونس، قرطاج، بيت الحكمة 1992، إعداد فوزي الزمّلي وتقديمه، (نشرت بعد قرابة عقد من وفاة مؤلّفها).

ومن مقالاته:

(تعريب حمادي صمود). تونس - قرطاج. بيت الحكمة (1987-1997): 496.

فوزي الزمرلي: "البداية والنهاية في روايات البشير خريف". مجلة "حوليات الجامعة التونسية". العدد 24. 1987.

فوزي الزمرلي: "الكتابة القصصية عند البشير خريف الأشكال والدلالات". تونس - ليبيا. الدار العربية للكتاب 1989. (في الأصل شهادة التّحقّق في البحث، وكانت توفقت بكلّيّة الآداب بتونس سنة 1984).

أحمد الطوّلي: "البشير خريف، حياته ورواياته". تونس. دار بوسلامة للنشر 1988.

عمر بن سالم: "اتحاد الكتاب التونسيين، القانون الأساسي وتراجم الأعضاء". تونس - قرطاج. بيت الحكمة (208-210) 1989.

محمود طرشونة: "مباحث في الأدب التونسي المعاصر: دراسات نقدية في مؤلفات البشير خريف وغيره.... تونس. المؤلف 1989

خليل فونتان: "الأدب التونسي المعاصر". الدار التونسية للنشر 1989. (68-67)

مصطفى الكيلاني: "تاريخ الأدب التونسي". الأدب الحديث والمعاصر. مختارات من الرواية. تونس - قرطاج. بيت الحكمة 1990. (58-77).

وأورد له قسما من "الدقة في عراجينها".

بوشوشة بن جمعة: "مختارات من الرواية المغربية المعاصرة". تونس - قرطاج. بيت الحكمة 1992. ج. 1. (22-34).

وأورد له قسما من "حبك دوياني" وقسما من "الدقة في عراجينها"

مصطفى التواتي: "جدلية الريف والمدينة في القصّة التونسية من الاستقلال إلى 1972". صفاقس. دار محمد علي الحامي للنشر 1992. (حلل أقصوصة "رحلكة صيف" في عدة مواضيع من الكتاب)

صلاح الدين بوجاه: "الشيء بين الجوهر والعرض" (دراسة جامعية). ببيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1993. درس وظائف الأشياء في "الدقة في عراجينها"

صلاح الدين بوجاه: "الشيء بين الوظيفة والرمز" (دراسة جامعية). ببيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1993 (القسم الثاني من الدراسة المذكورة آنفا).

فوزي الزمرلي: "تحديد اتجاهات الرواية التونسية". مجلة

محمّد صالح الجابري: "دراسات في الأدب التونسي". تونس - ليبيا. الدار العربية للكتاب 1978. (31 و 45-47).

"مع البشير خريف". مجلة "قصص". العدد 36. أفريل 1982. ملفّ ضمن "حفل تكريم البشير خريف سنة 1982". إعداد محمد الهادي بن صالح. ويتضمّن الملفّ بيليوغرافيا (ص 60 وما بعدها). ودراسات وشهادات: محمود بالعيد "مع البشير خريف في مطالعته" (81-85)، ومحمد رشاد الحمازوي: (62-68)، ونور الدين بن يلفاسم: "تحليل رواية 'الدقة في عراجينها'" (94 وما بعدها)، وعبد اللطيف عبيد ومصطفى التواتي، وسعير العيادي، ومحمد العروسي المطوي.

محمد رشاد الحمازوي: "أدب خريف في الذّنية الأدبية". مجلة "الفكر". ماي 1982.

"البشير خريف"، "قصص" العدد 63. جانفي 1984؛ (ملف). أعدّه ونسق موانع محمد الهادي بن صالح وأحمد ممرّ. وساهم فيه دارسون وباحثون وأدباء من محتوياته: بيليوغرافيا عن المؤلف (166-171)، محمد العروسي المطوي: "البشير خريف عضو نادي النّجدة" (113-114) أحمد ممرّ ومحمد الهادي بن صالح: "مكدا عاش وبعث البشير خريف" (17-20). النّاصر التّومي: "البشير خريف الأديب الفنّان" (21-32). الصادق مازيغ: "قصص البشير خريف في الميراث" (45-58). فوزي الميلادي: "برق الليل بين الواقع والتّاريخ" (64-74). جعفر ماجد: "مشموم الفلّ للبشير خريف" (93-96). جمعة شحّبة: "البشير خريف والدراسات الجامعية" (161-165). ميشال لولونغ: "مظاهر من الأدب التونسي المعاصر: البشير خريف. (معرب). (131-135). وكان الأصل الفرنسي نشر بالفرنسية بمجلة "إبلا". العدد 101. (43-47).

"مختارات من الأدب التونسي المعاصر". الدار التونسية للنشر 1985. توفيق بكر: ج. 2. (التقديم 12-13). ونشر للمؤلف قسما من "الدقة في عراجينها" سماه "ليلة الغفلة". (39-48).

صلاح الدين بوجاه: "من دلالات الأشياء في رواية 'الدقة في عراجينها'". الحياة الثقافيّة. العدد 35. 1985. (72-81).

مقالة: "حليم من الملحمة العاطفية إلى الملحمة السياسيّة". "قصص". العدد 67. جانفي 1985. (50 وما بعدها).

محمد محفوظ: "تراجم المؤلفين التونسيين". ببيروت. الدار الغرب الإسلامي. 1986. ج. 6. (211-216)

جان فونتان: "فهرس تاريخي للمؤلفات التونسية"

(32-34)، وترجما له في الكتاب قسما من "خليفة الأقرع" إلى الفرنسية: (93-101).

عبد القادر بن الحاج نصر: "ملاحم من الرواية التونسية"، الفكر التونسي للنشر 1981. Quelques aspects de la Tunisie litteraire (في عدة مواضيع).

جان فونتان: "ملاحم من الأدب التونسي" aspects de la litterature Tunisienne ..

ه. تونس. دار ريسم للنشر 1985. (39).

مجلة "أروبا" Europe العدد 702، أكتوبر 1987. ضمن "أدب تونسي". (2-162).

جان فونتان: "نظرات في الأدب التونسي"، تونس، سراس للنشر Tunisienne Regards sur la Litterature (107.106.11.109.8)

جان فونتان: "أحاديث عن الأدب التونسي المعاصر"، Propos sur la litterature tunisienne...، دار ريسم للنشر 1998. (64-62).

جان فونتان: "تاريخ الأدب التونسي"، ط. سراس للنشر 1999. Histoire de la litterature tunisienne... ج. 2. (ص 201 و ص 202). ج. 3. (ص 11، و ص ص 30-54).

جورج أتمولونيوس: شهادة دكتوراه المرحلة الثالثة، باريس. جامعة الصربون، 1983. (بالفرنسية). مازالت مرقونة.

كتبت لونت لورا قراهم عن الحب والسياسة في أدب المعطوي والبشير خريف ضمن كتابها بالانجليزية:

Lunt Laura Graham : "Love and Politics in The Tunisian novel.. novets of Matwi and khayyif. IndianaUniversity1977 (184 p)

#### مراجع أخرى:

عبد اللطيف عبيد: "خصائص العربية الفصحى في" الدقلة في عراجينها. الجامعة التونسية. (شهادة الكفاءة في البحث) نوقشت سنة 1973. مازالت مرقونة.

مختار مصعبي: " قضية الجنس في قصص البشير خريف". تونس. الجامعة التونسية (شهادة التعمق في البحث). نوقشت سنة 1980. مازالت مرقونة.

"المسافر". العدد 19. ديسمبر 1993. (11-21).

عمر بن سالم: "كتاب من تونس، تواجف". تونس. دار سحر للنشر 1995. (87-88).

الطيب صالح: تقديم رواية "الدقلة في عراجينها". ط. تونس. دار الجنوب 2000. (7-20).

محمود طوشنة: "من أعلام الرواية في تونس". تونس مركز النشر الجامعي 2002. الباب الثاني: الرئاسة الأولى: "البحث عن زمن ضائع في روايات البشير خريف".

#### مراجع بالفرنسية:

محمد فريد غازي: مقالة تتضمن تحليل قصة "إفلاس". مجلة "شروق". Orient. الكلاية الأخيرة سنة 1959. ثم عربيها ونشرها بالفكر.

كومينور QUEMENEUR: مجلة "إبلا". سداسية أولى. العدد 97. 1962. (40-41).

ميشال لولونغ LeLong: مجلة "إبلا". العدد. 101. سداسية أولى. سنة 1963. (43-50). طرق بعبارة المؤلف

وترجم قسما من "برق الليل" إلى الفرنسية [ترجم راول ولورا ماكاريوس: "مختارات من الأدب العربي" المعاصر". Raoul et Laura MAKARIUS. Anthologie de la litterature arabe contemporaine/Ed Seuil.Pans

1964 ... وترجما للمؤلف قسما من "خليفة الأقرع" إلى الفرنسية بعنوان "العاب مائية". Jeux d'eaux

عبد الكبير الخطيبي: "الرواية المغاربية". فرنسا ماسبيرو 1968 "Le roman maghrebin" (41.40.60.42.61).

محمد رشاد الحمزاوي: "اهتمامات وتقنيات الرواية التونسية". مجلة "إبلا". العدد 123. 1969. (37-50).

جان فونتان: تقديم الدقلة في عراجينها. مجلة "إبلا". العدد 123. 1969 (371 وما بعدها).

(محمد) فريد غازي: "الرواية والأقصوصة في تونس". الدار التونسية للنشر 1970. "Le roman et la nouvelle en Tunisie" (56-55).

حوليات شمال إفريقيا 1122 (A.N.N.. 1980). توفيق بكز وصالح القومادي: "كتاب من تونس". باريس. سندباد للنشر 1981. "Ecrivains de Tunisie". المقدمة:

## 5. قصة للبشير خريف:

## خليفة الأقرع (2)

[3]

لقد دعته النسوة في ذلك اليوم ليملاّ لهنّ الماء من الماحل لغسل ثياب العروس رفيقة، والحقيقة ليضحكن منه دخل وسط الدار. وكان على نصفين؛ ظلّ وشمس؛ فوجد حنيفة ودليلة بنتي سي المختار، وحنيفة البدوية الشابة التي تزوّجها الحاج الفلاح وروبيتها اللتين تقاربانها سنًا، ورفيقة العروس، وجليّة، وكثوم، ووجد السيّدّة زوجة عمر، ومحورية اخت حمودة التجار.

ملا لهنّ دلاء... نضحن (4) عليه الماء واشتدّ سرورهنّ كما بسط الفُرش على الرّخام ورفع غطاء النّفرة (5) واحذ يملأ منها مباشرة ويصبّ. وعلا الفُرش دلكًا برجليه، فأعجبين بهذه الطّريقة، وانضمعن إليه في رقصة صاخبة، والأرجل تعمل في الفراش، وفضيضي (6) الماء قائم، ثمّ إنّهنّ تغامزن عليه، وأوقعنّ على الأرض زاعمات أنّ دور غسله هو قد جاء. وصبين عليه الماء وأخذته من يديه ورجليه يعصرنه كالثّياب.

وكان سعيدا بمصاصعتين، سعيدا بمقاومة جهدهنّ اللّين اللّطيف، فيحتمل فوزهنّ عليه، ويمتّع النفس بالنظر إلى المحاسن المخفية والأرغاف (7).

تملّسن مرّة، وحبا. وأمسك محورية من حيث لا يبصر. ودفعنه موقع في الماحل، ففحص. وجثوّن يطلّان عليه ويديبه وأخذت محورية تتبرأ من فعلتها. وهو يطوف على الماء، ينضح بالموت ثمّ تعاون على إحراجه بالحبال والسّوّم (8) والتفّسّ به، وهو يقطر ماء فأصبحت ثيابه شائعة. وراة صحبهنّ

ثمّ جعلن يجرّونه. وحاولت حنيفة الحبيّة أن سحّفت عمامته فتكشفت قرعته وتعلّان لاغتمهّن الفُرصة، فجنسسته من مواضع شني، وخاصّة محورية فإنّها أمرت يدها على جسمه بشرة لا يقلّ عما كان يفعل لو كان الجسم جسمها واليد يده.

ثم طلقن يعترذن إليه بما شابه العرس ثمّ جاءت كل واحدة بقلعه ثياب وألصقتها إياه فجاءت دليلة بمنطلون أبيها ورفيقة بجيب قديم وساموكة (9)، وأدخلت حنيفة في عنقه حصارّة (10) عنمها وكبست رأسه بتقريطة (11)، وهو يصيح ويغان. شكليّا. ودقّ الذّربوكة طابع على صوته وأقبلت جليّة بقشّابة (12) فكشّتها عليه وحشّته فيها. وهكذا، مجهّرا حملته ووضعته على صندوق في النّصف الطّويل من وسط الدار، وأطلقنّ عرده ارتجّت لها الحومة.

وبعد ذلك تسلّم الوعدة (13)، أي السّردوك (14) الأسود، ليؤدّيه إلى عم بونكر الدّكّاز، لكن رأى أنّ يتمّم به نعمته ذلك اليوم ..

- قول، كليته وحدك ؟

- هرب لي...

- هربك وأعطاك شوية باش كيف تستحقّ له تبحّو له.

- جيت نشدّ فيه تقّلح ريشه.

- ادروك (15) وبه السّردوك ؟

- توة نشريلك واحد آخر

- وظنّ نفسه تخلصّ ليشرع فيما جاء من أجله. لكنّ المغربي لم يمهله:

- وهذا الحرز، يا واحد السّاقوط (16). واش اللي كتبت فيه

وانتذفت الرّيش الأسود من يد الدّكّاز إلى ركن الحانوت، وحلّ محله ورقة بيضاء مطوية على أربعة.

- تدلسّ عليّ الحروز، وتاخذ الصّوارد (17)، أنت تلعب بكلام ربي !

.. نعم، اهتدى منذ مدة إلى هذا المرتزق السهلّ لقد ابتلّ له حرز كان يوصله إلى إحدى نساء الحومة فأراد تجفيفه ففتح

فراى فيه مربعات مخطوطة بالسّسق (18) ورموزا ليس من العسير تقليدها. لكن ما السّبيل إلى دفع هذه التّهمة ؟

- عم بويكر! وقتها لقيت راقد. ماحبيتش نحيرك.

- يا حي قدت بنوم أصحاب الكهف ؟ يا حي ما نضمتش (19) عند العصر ؟

- الحقيقة كنت حاجتي بالفلوس.
- قول مكذّك ؟ وانت واش تدير بيها الفلوس ؟ ما يكتيك اللي تعطيك في كل مرة تجيب لي الصّوارد ؟
- حاجت (20) به الحجج وثار على أنانية الدّكار، وبداله أن يهاجم هو الآخر؛
- عاد قدّاش من مرة، عم بوبكر، نعدك الفلوس تاخذ وتقمّض عينك. أشنوه واش ندير بيها، أنا مانيش عيد ؟ كان أنت تدير بالفلوس ؟
- اغتاط المغربي، وحرّق أسنانه وصاح:
- واش راك تهدر (21) ؟ واش راك تهدر ..
- يزي عاد، عم بوبكر، محسوب أنا بهيم شيّ ما نعرف.
- ارجس المغربي خيفة، فرغ عمامته المكوّرة، وجرش (22) راسه المملوق. ثمّ كبّ مليكتها المتقاطعة على جبهته فبقي فقاء عاريا مملوقا. ثمّ قال في قوة تخفي تراجعها،
- واش راك تعرف ؟ قول.
- فاندفع الأقرع:
- نقول اللي خذيت من عند المرأ اللّين باش تبخر لها بالبخور العجمي، بعثنتي لقطت لك بعر المعيز وخذيت وحدك الألفين ابتمس الدّقاز ابتمساسة صفراء، وأجاب:
- يعطيك عصيد (23) كان أنت تعرف تشري ! .. ماني شريته وهدّي،
- وكيف تجيب لك عشاء الموتى (24) باش نقرا عليهم تبعني نشري لك الشّراب (25) هي تحي قرابة (26) بالشّراب ؟
- انكش المغربي، مكرها، في دور المدافع وفل
- بركاك، يا ولدي، ما تكفرشي هذاك الجمر بصة في بيت الماء لياما حاطو (27)
- بابا جاطو يحبّ كان النّحلي البارد ؟ والمظلة الحلي اللي حبتها لك باش ترمي (28) ؟ سلّمت لها صغير وعملت لها صغير
- آخر
- استفدح المغربي الدّامية، رفّع يديه، وتشبّعت اعصاب وجهه. وصاح
- اسكت يا ولد ... هاذيك عندها الرّائد
- ما زالت في دار بوها، قدّاش من راقد ؟
- رشق المغربي بنظرة ساحقة، من تحت حاجبيه الكثيفين وعض (29) لسانه، وحسر كمّ جلّابيته عن ساعد مشعر، معرق، ورفع جمعه كأنّه يريد نسفه بواحدة، ثمّ كظم غيظه وقال،
- تهدر، تهدر. واش تحوس (30) عليّ أنت ؟ أنا ما نحوس عليك بقي أنت دابا ربيّ باش تحاسنيني. ما أقبحك وما صح عينك، دابر روحك مرابط من هو اللي جيلها الأول ؟ قول تكلم
- تراجع الأقرع وما كان يحسب أنّ الفتاة تبوح بسرّها وسرّة... لقد تعرّف إليها في الصّيف، زمن العولة (31).
- ففي يوم شديد الهاجرة لجأ النّاس إلى حجراتهم الباردة النّديّة يقولون وعاد هو إلى كوخه، بعد أن تغدّى في دار سي المختار، حيث أغان على بشر الكسكي والمحمص، فغطّى وحمّى (32)، فرأى أن يطلب الزّوج (33) في السّطح، فطلع وتسلّق الحافات، وصعد ونزل في مجاهل السّطح حتّى اهتدى إلى ركن فيه ظلّ وروح حسبه في آخر الدّنيا، باعتبار وسطها في كوخه وجد فوشيك (34) من العاشواء الماضية وكرة طاشت للصّبيان وقطعة نقود صغيرة أزال السّحالة (35) بيده وأصلح لنفسه مجلسا بين السيكران (36) والأقحوان الجالي (37)، ولبت يستمتع بنسيم رفيق صاف ويتجوّل بفكره في أفاق بعيدة غامضة وكانت الأنبياء البيضاء تنوء تحت شمس لا ترحم المائدن والقباب ومربعات أوساط الدّور، وباقات أشجار نفذت من بين الحدران، وسطوح ناصعة وسطوح مهجورة برصاء قد أكلها الحشيش.
- وكانّ الحياة غادرت المدينة، فرقص فوقها ضياء زنيقيّ منعش تحت سماء لا لون فيها.
- ومن حين إلى حين ينفخ بائع الكريمة (38) في زمارته نفخته المتموجة، فيقوم صبيح الصّبية الذين أفلتوا عن أمهاتهم ثمّ يعود الصّمت كاملا كثيفا
- وكان حليّة، قد نسي نفسه في غيبوبة من الهدوء والطّمانينة، وإذا به يشعر بوجود أحدٍ قرّبه، مانته، فسمع بكاء خفيا.

من هذا الذي مرّ بنفسه إلى ملكوت السكافيات (39)، ليطلق العنان لدموعه في مثل هذه الساعة؟ قام بحذر وطفرة (40) على حافة سطح وانقلب على سطح وانقلب على سطح آخر.

وإذا بركن فيه ظلال روح كركته.

وإذا نصيبة في روبة (41) قديمة، مادة رجليها، ورأسها في يديها، وشعرها متهدل على وجهها واكتافها، وإذا بها جليلة بنت الحاج.

ارتاعت وهمت بالفرار ولما عرفت خليفة الأقرب لم تبال، واكتفت بأن همست:

- اسم الله العظيم! من أين جيت؟

وغشيتها حمرة من وجد يقترب ذنباً فردت ذيل ثوبها على ركبتيها الناعمين وأخفت منبت نهديها. أجابها:

- ما لقيت وبين تمشي في ها الفتاة.

ثم سألتها:

- وأنت أش تعمل هنا؟

- حتى أنا ما لقيت وبين تمشي.

- وبين تحب تمشي؟

ذهب روعها وشعرت نحوه بما يشعر به المنفل البتيم عندما يسكن إلى قط أو كلب فيجعل منه صديقاً يبتئ ما يملأ قلبه، مفترصاً أنه يفهم شكاته.

وأجابته:

- نحب تقطع برور وبحور ونمشي لبقة ما يعرفني فيها حد وما يعرف فيها حد.

- علاش؟

- اللي يعرفهم يزيني منهم. قلبي فد.

- تحب تولي عربية، هكة كيغي أنا. اللي عندو ناس بقول ما ليتني بلا ناس. واللي ما عدو ناس يقول يا ليت كان عدي ناس رفعت فيه عينيهما الدعجواوين، الواسعتين ليس هو فداً، وليس كلها، ولا حاجة لأن تفرص أنه يفهم شكاتها (42).

تبذلت فيه نظرتها. ألا يجمع اليتيم بينهما؟ بلى، والسّن أيضاً.

عدلت من جلستها، كأنها تدعوه إلى الجلوس، وافترتغرها اعتراضاً حزيناً جميلاً. ولرتعشت وجنتاها اللورديتان، وتساقط الدمع من أهدابها الطويلة.

رفرفت مصافير متنقلة من عش إلى عش وزقزقت زقزقة خفيفة.

لم يدر خليفة سبيلاً إلى مواساتها غير البكاء معها. وما كان بكاءه إلا حنيناً إليها ودخولاً فيما هي فيه. دموع المرأة سلاح مصيب في غالب الأحيان، لكن دموع الرجل سلاح يصيب أبداً!

قال لها، بعد هدأة:

- أنت عندك أبوك، وعندك إختوك، وعندك ناسك، أما أش نقول أنا؟

- يا ليتني أنا زاده ما عندي حد، يا ليتة ربي كيف هزلي أمي (43) خلاني وحدي. أمك هذي مرّت بابا شوانتي وقلاتني، يا وحي. افترقا عن غير موعد، والتقىا من الغد في نفس الساعة والمكان، ونشأت بينهما رابطة خفية حلوة على إحساس مشترك في

الغفاسة، فانقلبت هذه الغفاسة إلى سعادة، وأي سعادة!

وحل الحديث محل الشكاة وحلت الضحكات الخافتة محل البكاء، وحلت المدامعة محل السكور

وكانا، من العمر، إبان تهب الطبيعة بدائع الشباب: فكانت جليلة، كلما خلت إلى نفسها، تتطلع إلى اكتناز جسمها، ونعومة بشرتها، واستدارة ساعديها، ولولة فخذها، وخصب جسمها. وكانت تعجب لقبيتين بضتين ليبتتين فاض بهما صدرها، ويقع وسط كل قبة برعم ذو درهم من جنس الشفاه، فتقرّور (44) عليهما يديها وتحاول تقوييهما من بعضهما بعضاً أو رفعهما. ولها

معهما ألعاب وملاططات فتشعر شعوراً لذيذاً تضطرب له ويفشاهاً ديبب النمل

وكان خليفة يعجب لقرته النامية وتصلب عضلاته وتدفق دم الشباب فوراً عاتياً، في عروقه.

بلغت بهما الصداقة إلى أن أطلع كل منهما صاحبه على ما يشتمل عليه من بدائع، ثم قارنأها، ثم ألفا بعضهما ببعض فتألفت... إلى أن ملأ الوجد (45) مرة على الحزن... ففرزت أطفالها في وجهه...  
\* \* \*

بلغ خليفة ريقه، وتمادى في موأته (46) مع الدفأز.  
- أنا عم بويكر؟

- أمأله أشكون يا واحد القرآن

- وعدل سير الجلد (47) الذي يمر قطرياً على قميصه يحمل جبيرته (48)، وكر عليه.

- من هو اللتي خسز (49) عرس كلثوم (50)؟ من هو اللتي يربط (51) بين حمودة الحأكر وحنيقة؟ من هو اللتي يبيع القمح اللتي يسرقه ولد الحأج من باباه؟ من هو اللتي يرهن الحلبي ديال حلومة؟ ووين تروح نهار الاثنين كيف تهز صلوحة الهجالة للسيدة المنوبيية (52)؟

ومد فيه لحيته الهزيلة فظهرت من تحتها رقبته المحلوقة محببة كجلدة الدأجاجة

فتح الأفرع عينيه مبهوتا بأكياء كالغار الذي انحصر أمام قط في زاوية لا مهرب منها. فما كان يظن الدفأز مطلعاً هذا الاطلاع وحضريته أعماله، فأنحر قلبه لا تدامة ولكن حنيناً لها وأسفا عليها.

الأملأ صلوحة! أين يجد مثلها (53) رفقا وحأنا؟

إنه ليذكر ليله في آخر الصيف، عند عودة الحلايكة (54)، إذ أرسله سي المختار ليبيت معها على بقية أدياش فضلت عن حمولة الكميونة (55).

وكانت صلوحة الأملأ هذه، معروفة بالشراسة. والحرص وتبعصه بعضاً لا مريد عليه. على أنه، لا ينكر حاذبية غامضة، ملحة، تجذبه إليها وتحببه في التقرب عنها.

ترملت منذ عشر سنين، عن زوج لم تلت لهنة إلا عامس، فعدا لها مثل الصأك والنأى والكمال الزوجي. وترجو بفارغ صبر إبان اللأاق به لاستئناف حياة لم تعمر لديها إلا عمو الودة.

وليئت تنتظر ذلك عند أخوها ورعص عدة عروس للروأج. وهأ، للأرأكل العزير. وكانت تشغل وقتها بالسيطرة على بيت أخوها، بيدهأ مفتأح بيت الموة (56)، وتقوم بدور الحماة بالنسبة لمأطمة، أمراًة أخوها، فتذيقها الوانا من المضايقات وتراقب حركاتها وسكناتها لتشعرها بقلة رضاهأ عما تفعل. وتبدي إشفاقها على أخوها، مرددة: "ها الطيحة" (57) المسوودة يا وحي. وتهيب بنات أخوها الأيشيين أمهن. وتضرب المثل بحياتها الزوجية القصيرة وتنتهد. وكانت تأخذ على أخوها إباحة داره لأخليفة الأقرع، وتذكر موسة (58) مع البنات، وتنهره كلما تقرب إليها؛ فكان يجتنبها ويخشاها؛ فلما أرسله سي المختار ليؤانسها امتثل، مستقلاً هذه المهمة، مطلعاً لنتيجتها.

وكان الحر، تلك العنسية، شديداً، والفقيم كثيفاً، والجو ثقيلأ مجموعاً، والرعد يجرجر على بعد كأنه عجلات ثقيلة بعيدة، وأسمم (59) السحاب غرباً وبقي مصيأاً رمادياً من شرق ينفذ الضياء بين أريديه المتراكمة. وطيور الخطأف تسرع (60)، تكاد تلمس وجه الأرض بصدورها البيضاء.

دخل الدأر وسلم على "تأأتاتي" (61) صلوحة فخرزت إليه شزراً، فلم يأبه بها، ونزع ثيابه، وذهب يغتسل ويتبرد. فلما عاد سألته:

- وائنه سي المختار؟

أجابها بأنه سبببت معها يؤنسها وغدا يأتي سي المختار ويوسقون (62) بقية الأدياش فقامت في وجهه، ورفضت أنسه وأجبرت على العودة حالأ إلى تونس، لينادي لها أخأها حاول ملاحظتها، دون حدود. ثم أذعن، وذهب يرتدي ثيابه. فسقطت محظفة تقوده، وانفتحت وأخرجت منها صور وأوراق؛ فأسرعت صلوحة إلى أخذها ونظرت، فوجدت صورة دليلة إنة أخوها وصورة الحبيب بن الحأج، فضمت المحظفة إليها وسألته:

- يا غلبتك! أش نية ها التصاور وهأ الكواخذ؟

- لا شيء، هذوكم تصاور أش اسمه، اعطاني نطلع له قيهم. هاتيهم.

- تعطيك ؟ تعطيك عايطه وضريه خاطيه، هذوما من يدي ليد سي المختار.  
- متاع الناس ناناني(63)، يعيشك... لواه ؟  
- أما ناس ؟ تصويبة بنت خويا يا اللئي ما تحشمش اخرج علي توه تنادي لي حويا، يا زهدان(64)  
- مليح هاني خارج، اعطيني، الآخره(65)، الفلوس باش نركب.  
- رمت إليه بالنقود، وحشت المحفظة في شوبها(66) وشيعته بقولها:  
- ادهب ذعيب(67)

تردّد لحظة في عتية الباب ثم توجه إلى المحطة  
سمع حقيقة رعد بعيدة، فتخيله نذير ما ينتظره غدا من شرّ. كان يتوقع كل شيء من الأزمة، السبّ واللّعن والدعاء والسخرية  
وجميع لمناكب الشراسة، حتى الضرب. أمّا هذه، فلا. سوف يقتضخ امره، سوف يطلع سي المختار وأهل الحومة على  
تصرفاته. سوف يرون الصور، ووصلات رهن الحلي، وأحزاي بوبكر الدقار، ورسالات غوام هو موزّعها في الحومة على الشبّك  
والشابات...

ولولا الصورتان، لما انتهت الأزمة الشّريّة، ولما وقع في هذه الورطة. وهما صورتا محبوبين تحبّيا على بعضهما بعضا.  
وشاء كل منهما أن تكون الخطوة الأولى من الآخر، ثم شعرا مع المطرب عبد الوهاب أن "الهلوان ويك مغرّه..." (68) فأرسل كل  
واحد صورته لحبيبه كمبرون للتّصالح، فاجتمعت الصورتان عند الأقرب فاحتفظ بهما ولم يؤد الأمانة، لا لشيء سوى أن  
يستمتع بحرقتهما ويشعر أن مصيرهما في يده. إن شاء رحم وإن شاء فقم، لكن هال الصورتين تتسبان في اقتضاح امره  
نذم على هذه المداغبة أيّما نذم، وقال في نفسه "أنه يجب فعل اشير حتى فيما يسمونه شرّا"  
برق البرق، وأرعد الرعد، وانفطرت أسماء، وعارض(69) من عوارض آخر الصيف العسفة، فنزل المطر سحبا(70) وجرت  
الشّوارع في لحظة ودياناً تجرف القشور والأوراق والكرامد. وفوحن الناس فأدخلوا رؤوسهم بين أكتافهم وجروا وتكبّوا على  
المياه. وخلا الشوارع وتصوّعت من الأرض العطشى ومن المعائش والسمائن رائحة التراب الذي (أصابه الغيث).  
دخل حانة، قد مر منها روكبها، وأهبطت صاحبها في إحمال الكرسي وتكويها. فطبت رحابة وشواء، وليث ينظر.  
ليس أمامه إلا الفغار بنفسه، فما تكون عاقبة امره إن أطلع القوم على الصور والأوراق ؟ فكر في الرجوع إلى الدار لعله يجدها  
قد هُدأ هيجانها، أو يجد فرصة لاحتلال المحمّض، وإن ممكّن من ذلك يسهل الأمر، يبدّل الصور بغيرها ويعالطها أمام الناس،  
معتمدا على ما اشتهرت به من بغضها له، أو يفتكها منها بالقوة ويهرب.

مرّ من اللّيل حانب، فرغت الزّجاجة. وأضاعت الأشياء في عقله قيمها، ووجد في نفسه قوّة تهدّ الجبال. خرج فضربه المطر  
على وجهه، ولقّت المعصرات أسماله، وغاصت رجلاه في الماء والوحل، ودار دمه حاراً نشطا، واتّجه إلى الدار.  
وصل يقطر ماء، ففتح الباب. ولم تشعر به من تهاطل المطر وعويل الرّيح وصخب البحر  
دخل بعد رجليه مدّ القمط.

لم يبق في الدار إلا جركة(71) وبساط ونصف خزاة وبعض الماعون، نقلوه من المطبخ إلى ما كان بيت نوم وارتفع مواء  
قطّ كان يدخل حجرة ويخرج من أخرى يبحث عن مواليه(72) ويحتجّ عما رأى من تغيير  
وحدها لاصقة بجانب الشبّك، تنظر إلى السماء الغضبي، إلى السحب التي بدت داكنة، شهباء كالمدّخان تكلّها من حين إلى  
حين ومضة برق تنير أمواجاً متراكمة متلاحقة، مقسّدة(73) الأطراف، وتتفرّقع فيها مزجرة مدوية، تتمسك الشبّك وتسرع  
شفتاها بتلاوة سورة الإخلاص(74) مقلّعة بطلب اللّطف والستر  
أحدث حسّاً لتنتبه؛ فالتفتت مدعورة، فزعم أن الماء غمر قطرة وادي ميان(75) فتعطلت المواصلات  
- ووه - ريجتك يا الشّراب، أخرج علي.

ترأّع، بينما رفعت رأسها تكلم نفسها:

- كيفاش نعمل يا ربّي ها اللّيلة ؟

أشفق عليها، فتقدّم وتوسّل:

- ما تبهلش، يا ناناتي، يعيشك.

فعرّشت كالدّجاجة التي تحمي أفراخها وصاحت به:



- ما ديش نانناك، سمع دقات على قلبك، يا سكارجي (76). مشيتش من قدامي وإلأكسور راسك بها الطاوله. وأخذت المقلاة من يدها وبهرت (77) فيه.

- يا لآ هاني خارج عليك، الفيراندة (78) زاده ما نباتش فيها \* ها الليلة المبروكه \* انسحب، ولبت ساعة في الفيراندة صحة كلب مبلل كويه الرائحة، وأخذت منه النشوة ماخذها وجالت فيه أفكار. عجب كيف لم يفرغ لها غداً بقتضج امره ويطرد ويفقد كل شي \* ويذهب، إلى أين يذهب \* لا يدري. سوف يخزيه الناس جميعاً. اقترب منه الكلب ورحب به ولحس أصابعه، فعجب من هذه الملاطفة، وخطر له أن ليس كل البرية ضده وتمثلت أمامه الأرملة صلوة تهجم عليه بصدرها المغمض الشهي وفوطتها (79) المنفرجة، وعيناها توميانه بشور من الكراهية والبغض لكن الذي يعذب نفسه ويقطع قلبه حيرة هي راراة (80) يدركها نادرا في ملاعبها، فتبدو له حبيبة تدعو.

انقطع التآكر الكهربائي. فباتت المدينة في ظلام دامس حالك، وكشّرت من فوقها السماء، فدخل يتلمس وأشعل عود وقيد، وعمل قليلا بالزيت، ودخل بها البيت، فألقاها وجلة (81)، قد اتسعت عيناها، وتغيرت تقاطيع وجهها فاكسيستها فتنة غير مقصودة

عاد إلى الفيراندة، حذاء الكلب (82) حيناً، ثم رجع:

- توه ماكش عاطقتني السطوش (83)؟

- تمشي من قدامي والآنلك بكف (84)!

- أش ثمة على أمك، بفعل والدين بوك، توه وليت لي عفرينة سيدنا اميكتور.

وانتظر القيامة مستعداً لخوضها، فطرت إليه كال خطاب لعيره، بل بدا له كأنها مموية إذ تخلص من صفة الخدم إلى صفة رجل عريبي. تقدم إلى وسط البيت وتابع

- أنا ماشي، ماشي، وغدوة باش تماردوسي، أنا بهردما (86) الليلة وغدوه تصبح في بلاد أخرى.

- يا عماك وصمك! واللة توه نقول توه وفنزع إلى الجوارح

- واينهم الحيران التي باش يسمعون في ما الليلة \* بينك وبينهم جيبتهم وحبيبتكم وأش حاجتكم بالجيران \* انت خافية مني؟ واللة توه صباطك (86) نكحل بيه. أمركه السكينة حذاك ها هو صدري اقتليني كان تحب، مسامحة في الدنيا والآخرة.

وعرى صدرها معضلاً (87)، أملس، تقاطيعه حسنة متباطرة، قد صهرته (88) الشمس، واقترب منها.

اشتد العطش (89) في الحجرة وكأنها هزعت من الهواء، وجالت عيونها في محاسن جسمها ونعومة لحمها، وبدت له حاجة ذلك الجسم إلى التعريك والمصارعة. اختفت أنفاسه، ونز جسمه عوقاً.

- ابعد عليّ ما اخيب عينيك يعطيك عمى فيهم.

ارتجت الذراع جيئة وذهاباً، وزاد ارتعاش زجاج الشيايك، وقصف الرعد قصفة صماء، انبثت عقيبها راحة كيريتية من صاعقة نزلت، فارقت، دون أن تشعر، لاثدة به، فغشى شعرها وجهه فتففسه وملا قرارة نفسه من راحته ثم ابتعدت عنه نادمة عما بدأ من ضعفها، فتابع:

- نحب نعرف علاش تكرهني؟ أشنوه ربحك كيف يطرّدوني وتمشي نهمل؟ وين عندي نمشي؟ أنا يتيم وغريب. عمكتمك اهلي وناسي ونخدم فيكم باللي نقدر، باش شريتك؟

فاجابت دون أن تنظر إليه:

- أنا تضرني؟ لا يؤصلك.

- ثم وفعت عينيها، وقالت له كأنها تطلب منه حجة مقنعة:

- ها التصاور وها الجوابات؟ يا آلي ما تحشمش!

- أش عندك في ها الحسابات، متاع الناس للناس.

- صويرة بنت خويا يا غلبة (90)!

- بنت خوك والأبنت عمك. ما تحبهاش تعرس. انت قل لي ها الشوم والشراة وآين وصلوك؟ الناس الكل تكرهك. الناس الكل ترد بالها ملك. النهار الكل وانت لاهية بالخلق وتحمص (91) وحدك. تيدا الناس تلعب وتضحك، انت تدخل والسكوت الثبوت (92). حد ما يعطيك سره، خسارتك شربة ماء ما يجييوها لك إلا ما يبدو يشتتروا (93)

ترقب حواشيها، لكنّها لبثت صامتة، جامدة. ورأى دعة تنزل من وجهها المسبوت (94)، فاستمرّ:  
- تحبّي نمشي اقعد فيها وحدك خنز (95) ابكي على روحك. أما أنا قدامي الدنيا كلها.  
وخرج، وأطبق الباب. أخذت فراشا ولحقته إلى الفيراندة وقالت له:  
- خذ.  
- لو اء ؟

- مالك بايت في الفيراندة. خذ باش تقروش.

ورجعت إلى الحجرة وقالت له:

- زيد خذ الزبينة كان تحبّ.

لحقها وبيده العرش، فوضعه وقال:

- رعمه سخفتك (96) ؟ أنت فيك قلب وتسخف. أش نعمل بفرشك وآش نعمل بزوبيتك ؟ أنا ماشي على روحي. ما وهك تحبّ  
أما نزيد نلقك قبل ما نمشي؛ واللّه لو كان تعمل مليح مع روحتك تتحّي ها الشوم وتتلّهي (97) بتفسك وتتحّي الغش (98) اللّي  
قارتلك عيشتك (99) وتزهي. واللّه لا لمة واحدة كيحك. الكل اللّي ترى فيهم ما يجير في ظفرك، عمري ما ريت وحده قاتله نفسها  
كيحك. واللّه عندك فولكه ما أحلاش منها، بزايد كيف تبدأ تعايب في الناس اللّي يجيوكم، فاطنه على نفسك يا مغيونة ؟ واللّه  
مرود (100) كحلّ..

فقاطعت، وقد ذلت عيناها وتزيّنتا وأبتل ريقها،

- كيف عجبك ما خلّ ربي ما اعطاني

- تعجب سيد الناس، وفدك اشكون كسسه وشفتك المسوكة من ربي .

- يا عماك وصماك.

- انت غلّة في عز وقتها

أجاب بصوت فارغ:

- هيا وفيتش والأغدة واللّه واللّه حويا بحكك في الحس

- الحبس وإلّا جهنم مدّ السطوش لا بهريت (101).

وأخذها من صدرها، حيث خبّأت، فحاولت دفعه، وفتحت فمها لتستغيث، فسده بفعه وأسندها وسوأها على الفراش ..

مرّ العارض، وأمسي الرعد كزثير أسد عجوز، لا يقصد من زثيره إلا إشعار الناس بوجوده. ثمّ يعود إلى أحلامه ناسيا نفسه  
وأمسي البحر يزفر زفوات جهورية بلطيفة كزفوات حطاب مجهود (102)...

ومن الغد أصبحت الأرملة صلوحة تطارد القطّ لكتّر (103) خليفة ينام... ورمّت على راسها رداءً وخرجت تشري الحليب. لتعدّ  
له وجبة إفطاره

[..] (104)

## الاحالات:

- (1). نشرت قصة "خليقة الأرقع" للبشير حريف أول مرة بمجلة "الفكر" القسم الأول منها السنة 6 العدد 1 في أكتوبر 1960 ص ص 13-48 والعسم الثاني سنة 1، العدد 1965 ص 168 وما بعدها. وروّكت أحداث القصة في أواخر الثلاثينات وبداية الأربعينات بالمعينة العتيقة تونس العاصمة وحدث صو حياها [الأقوع صفه قديمه مثلثة التنظيط مثلما هو الشأن في النطق بالمعينة]
- ثمّ نشرت القصة كاملة ضمن مجموعة المؤلف: "مشموم الظل" الدكر التوسية للبشير (بالتعاون مع نادي القصة) تونس 1971 ص ص 3-16 (= 11 ص)
- ثمّ نشرت ضمن المجموعة نفسها ط. سراس للبشير بوس 2000 ص ص 3-28 (= 26 ص)
- (2). ثمّ طبعت الصفحات الست الأولى من القصة (من ط. الدكر التوسية للبشير) وفيها أيدى الشاب خليقة هه وأساه وحربه للمعجم المغربي "بو بكر الدندر" بسبب مشعر بدأ ست في رأسه الأمر الذي حرمه من الدخول إلى البيوت ومقابلة النساء المحتجبات عن الميوس وقضاء عدة شؤوب لنهن وتقديم خدمات بسيطة بعائلات مقاب معام أو من قاتل ومن هنا شرع الشاب بمحاطب الدكر (المعجم) ويذكر أياهم "السلمة" مع القسوة والفتان ويصور حنيه البهر
- الذين "لم يثبت هه ما يوجد في مجموعة المؤلف "مشموم الظل" ط. الدكر التوسية للبشير ص ص 19-47 (= 25 ص) وفي ط. سراس ص ص 8-36 (= 19 ص)

- (3) - مصعب الغناء سكة  
(4) - شقرة، الثقبية، والمقصود هنا: إزاح غطاء فتحة الماحل الذي يحفر فيه مياه الأمطار العتانية من السطوح  
(5) - هض الماء، صبة / قشاشي، ما تفرق عند الكسر العنصر من الشيء، ماتفرق منه يقال "لصاف صبيص من الماء"  
(6) - في النص الأصلي: الأرفاغ [كذا] وبلغ العيش / رعد الأرفع من العيش الحصب الواسع الغريب، الأرفاغ: كل موضع يجتمع فيه الوسخ من البين المرافع أصول البدين والقذوب، لا واحد لها من لفظها  
(7) - السلوم، السلم  
(8) - Chemisette (مخيل): (هنا) قميص نسائي  
(9) - الحسكة: حمالة الثديين / الرقاعة  
(10) - تشكيبية: لباس رجالي - حارجي: جلباب من الصوف معلق موطنة به طربوشة  
(11) - الوعد / التذر: ما يقدم من مريحة موعودة للولي تيوكا به عندما تتحقق الأملية  
(12) - السرودك (عامية): التذك  
(13) - السافوك: السافك، التكم  
(14) - امروك (لهجة مغربية): قل / أخبرني / أجب ؟  
(15) - الصراره: مفرها صودي، قطعة نقود صغيرة قديما (هنا): الأموال / النقود  
(16) - السمق، الساق، شجر تستعمل أوراقه ديافا ويؤروه تابلا  
(17) - يا حي ما نتعشش : ألم استيقظ ؟ (19) - حافت به، أحاطت به  
(18) - جوش: حلق يشتره بقوة  
(19) - عشاء الموني: طعام يقدمه أهل البيت للزوار والضيوف وغالباً ككسب بالخم  
(20) - تهمد: تتكلم / تغول  
(21) - صمليك صميدة: دعاء بالخير فيه مودة ومزاج  
(22) - قرابة (هنا): قراءة القرآن في العاتم  
(23) - في النص الأصلي: غش [كذا]  
(24) - الشرباب (هنا): الفخمة  
(25) - بايا جاطو خشصية: هعية / لغة أحد الجس من شجاع سلطاني يسمونه اسنودة والمصغون / سلق، بهم أمرا صعبا  
(26) - ترمي: تهبش / تسقط / يهينها  
(27) - يهوس: يبهث / يراقب / يخاصب  
(28) - العولة: إبعاد الكسبي والمحصن بالحداد ثم التحفيف بأشعة الشمس و حر الصيف وفتح المصن في أواني لفصل الشتاء وبقيّة السنة  
(29) - غش: أي غطي الكسبي بالملاحف و حما من الحر والبرد ويبرف من الحيوانات  
(30) - الفرج: بعض الهواء  
(31) - فوشكة: شعور صغير به عيرة بها مسروق وفشل بشغل متفرق طلبة تصداء يلجو الأطفال بالمعرقعات هذه في الأعياد الدينية وبعض المناسبات  
(32) - السائلة: بقايا البر والتشوير وغيرهما (هنا) تشابه - نوحل المرحوح بقايا الأشياء - التي جعلتها مياه الأمطار المتدفقة  
(33) - السيكزان أو السكران: ميات معمر من الفصيلة البياسجانية بنيت في الصحراء، له أقصان كثيرة تخرج من أصل واحد وأفراده بنصوبية  
(34) - الكريمة (مخيل): زباني متفتن حلو يباع في الطرقات  
(35) - الساميات (معدوها سافية) سفا: أسرع من المشي أو هي الطيران - سفت الزنج التراب دونه أو حملته مازجر سافية والرياح سواف وساميات  
(36) - طوز، قفز  
(37) - روبية (مخيل): Robe: دستان  
(38) - هواني أتي ذهب باني / أصبحت يتيمة  
(39) - فوز فوز السحاب: قطع وتفرق فرقا مستديرة فوز الشيء: جعل في وسطه حرقا مستديرا (تغور هنا) تسع يديها في شكل مقبض  
(40) - الوجد: المحبة الشديدة المعزوجة بالحب  
(41) - تماري القوم: تجادوا، الموية: الجدل، ماراه: مظهره وجادله، مارى فلانخالفه وتلوى عليه  
(42) - السويو: شويط من الجلد طويل رفيع  
(43) - حسر: أفسد  
(44) - يربط: يتوسط بين شخصين لئلا ينسب العلاقة بينهما  
(45) - تراقق صلوحة المرأة: إني مقام للسيدة المصوبية  
(46) - السيدة المصوبية: عائشة بنت الشيخ عمر بن الحاج سليمان العتوبي ولدت سنة 1191م توفيت في 19 نوفمبر 1255م ولدت بصحبة العاصمة صوبية وشأت في مدقة علم وروح وروح ظهرت عليها علامات الزهد والسلاح ورحب الرواح رحلت إلى العاصمة للتزكك وقضت مديرا بالمرقس حيث العظام الشهير الأسمها أحدث علوم الدين عن الشيخ الصلح الإمام أبي الحسن الشاذلي وشاع حمز صلاحها في عدة الأقطار وعد توفيت في عهد السلطان الحسني لحصني وحضر جنازتها خلق كثير ودمت بروضة القرجاني عن كتاب "شهرات النساء" لحسن جمني عند الوفاة تونس ما 2 دار اعمار تونس 966، ص 17 (بصوف)  
(47) - في النص الأصلي: كمشلا  
(48) - كميوة (مخيل): شاحنة صغيرة  
(49) - طيحة (من) طاح: سقط (والمقصود هنا): ياله من اختيار سي، ياله من ويجة غاشلة

- (57) - هوس الغوم، وقعوا في خلط لا وعسا.
- (58) - أسجع (مزيد من) سجع، أسود. أسحمت السماء صبت ماها (ها) تراكت السحب واسودت وأبدت بمرور المطر.
- (59) - أسطرت، وضعت وانكشفت. (هنا)، طلعت.
- (60) - دانا (دخيل) جنيحها: المرأة/السيدة/الخالة/الأم/الجدة. (هنا: السيدة)
- (61) - وسق السلعة: شحنتها/أرسلها/بعث بها.
- (62) - ساماني سيدي
- (63) - وهان، داهية/ يتظاهر بالغبية أو بالغباء ليقضي شأنه
- (64) - الأخرة، على الأمل.
- (66) - انهب، ذهب، أذهب دون وجه/أغرب من وجهي لا صبحك السلامة.
- (67) - هنا تضمين مقطع شعري غزلي من أغنية للمطرب المصري محمد عبد الوهاب.
- (68) - العارضي، مطر غزير في مدة قصيرة.
- (69) - السجف (معدنها سجة) السجاف: المصتر. (هنا) سجاد، مطر كالسجائر غزارة في وقت قصير
- (70) - جزاية (عامية)، حشوة.
- (72) - إناء مقصور: مطلي بالقصدير. (هنا) لماع.
- (73) - سورة الإخلاص رقمها 112 مكية. قال تعالى فيها "قل هو الله أحد" الله المسند لم يك. ولم يولد. ولم يكن له كفواً أحد" استحصرتها المرأة هي لإزالة الخوف
- (74) - وادي مليان، وادي ياتي من الشمال الغربي ويمر قرب العاصمة وعليه جسر.
- (75) - سكلوجي، سكلور.
- (77) - فيوانته (دخيل) Veranda : دواق أمام البيت مسطحة
- (78) - الفوطة قطعة قماش عريضة مربعة أو مربعة مثلثة تدور تنطق بها المرأة متعطي بها نصفها السفلي
- (79) - دوازة (مصغر) الزني ما يقع عليه النظر ويرى منه حسن المظهر من اللباس والجمال
- (80) - الوجه، الخوف والفزع
- (82) - السمسوس جامعة الموقود، وتكون غالباً من الخشب
- (84) - سهرده السحبا/أعيت فيها فساد/أعرب
- (86) - صدر معضف، ذو عضلات قوية
- (87) - في النسن الأصلي: صهر (كذا) لعله صهر
- (89) - تصويوة بنت هوايا يا غلبة صورة امرأة أحي يا للعصبة
- (91) - السكوت السموت الصمت التام والوجود الكامل.
- (92) - بيتروا ويشنقروا، بيترومون ويتأفون بصوت مسمرع ويقومون بحركات تدل على ذلك
- (93) - السيسور: الشكيب العابس.
- (94) - جزر من الغز (عامية)، أصابه الفصد. (هنا سجاد) أبق على حلك.
- (95) - أعتك ؟ هل جعلتك تراقين لصالتي ؟
- (97) - الغشي الغضب.
- (99) - مرود كحل، العود الذي يوضع في المكحلة (هنا) لو ريت أصبحت فائنة
- (100) - لا الفريك... ولا بقوت بملك.
- (101) - مجهود (اسم مفعول) جهد، بلغ المشقة أجهد وقع في الجهد والمشقة المجهود: الوسع والثاقة (مجهود هنا) مجهود متعب تعب شديد
- (102) - شتره، تتركه.
- (103) - تواصلت القصة ثلاث صفحات أخرى متخمة بحو نهايتها وفيها واصل حليلة الأزرق شكواه للذكور المغربي وتوسلها إليه ليعيد إليه بعض قروعه بأحداث تمكث في رأسه حتى يعود إلى مسافعه عبده (ص ص 43-46 من ط الذكر التونسية للنشر) (وص ص 26-28 من ط دار سراس). قال حليلة الأزرق: "هم يوبكون، يراس اللي يمز عليك، اعمل لي حتى مكاتين والآن لالتة". وهي آخر جملة في القصة]

سفيان رجب

## الشهداء

بعضها أهديه إلى صديقي صلاح الماجري.  
والبعض الآخر إلى أهلي هناك .. وهناك

أرضاً، حيث التراب فراغ مشتعل بالأفكار  
والأعشاب أصواء زرقاء تخطيطها النجوم جفون العالمين  
ولكنه الإرتطام على أصرحة الإتهامات  
وحادية الحساب ورائحة العنب والتراب  
تصهرا في هذا السبب  
وتعيدنا مثل الثقب إلى أصلنا  
يفكر الآباء مثلاً الحبيب هكذا  
- أنا صفة في وجه العدو  
- أننا رماح مرروعة في عنق السب  
- أننا شوك عزيز ينمو على الصفاف  
نحن لا نتبرأ من أفكار الآباء  
ولكننا محترسون من حب جارف أخطر من الإنتقام  
ومن عزلة يشعلها گرم الأهل حين يفسحوا مكان الشاعر  
نحن أمكنة متحركة  
تسكن فينا الشوارع والأنهج  
وساء بلفظ أوجههن  
بحرن شبيب  
يحمل فاكهة وسيدا  
يحفن رائحة الجوع فوف الرصيف  
وسانحة تنتفخ  
الشرق في حبة  
والمشامير  
والعرايات المحملة بالرعي  
ورجال يجرؤنها صامتين، والأكسجين .. يدخل .. يخرج -

ساعتنا، حيث الحرية لا تقاس بالنفس المتقطع  
حيث السعادة لا تقطر  
واللذة أعنف من ناقوس  
في وقت، تكون الأيثر مسحة كهمانية تدبرها بير أصابعها في ركن معتر.  
وسلسلة تشدنا إلى وثد الواجب  
تغلي دماؤنا على كلالر هادئ  
وتندلع أشجان في بساتيننا الخرافية البيضاء  
لم نثر مرة في وجوه موتنا  
لم نغمس كراسي وحدنا وهياكلنا العظمية الباردة،  
- لأجل أبي عصريعين الأحباب ألبنا بالمواعيد  
ونسهر فوق السطوح تثبت على القمر النائر عفار تدرج احتمالات خطاهم  
- وبأخذنا البكاء، ولا يصلون.  
توصينا الأمهات،

أن ما يعلق في أيامنا الرثة من غبار وخرافات  
شهادتنا على التاريخ، وما تنكس فيه من خيالات الأسلاف  
مضيعة للوقت، وسهر واجد  
ويذكر الحلفاء الأرواح، يعنون جنودهم في الرصاص والتدمير  
بشاركوننا الهلج: من يهاجم؟ من ذهب؟  
وتدور حول مثله: "زمان الشعر"

نحن، أزمنة متهافة  
تتلاطم ساعاتها في تدفق إحساننا والدماء  
تذكر فينا المتاحف تاريخها  
والتمثيل... والأسماء  
والشجر المتهلك فوق قراميدها  
إذ يلاطفه قمر أرهموب  
والقائلي يفتنها الحج  
نحو حزانر غارقة في الغروب

\*\*\*

قصيدنا، حيث الكلام صليل دمر يتقاطر من يد خلافة  
ورائحة فسجية تتأهب مثل الدخان  
وشجر مقطوع، وانعتاق من الإعتاق  
بأ- كيب صف أهارا في حضرة المفعنة الأمية. وبالأستلة المصابة بالحول والتعاس،  
"ما الفائدة من شعر يفجر أشجاسا؟  
ما الفائدة، والماء يسري تحت سيقانها؟  
ما الفائدة؟"

حين تشرق ابتسامة المعشوق  
 تكون القصيدة سيقان بهجات في ساقية يغطيها الزئبق  
 حين تسقط بغداد  
 تكون القصيدة شفرات حلالة مغطسة في الكحول  
 حين سموت ... من يصف ارتباك الأشياء؟ -  
 حيث يطوف الناس حول ذكريات بانسة يسمونها "قصيدة الشاعر".  
 نحن الكلكت تسيل على طرف اللسان  
 وتطلعي بالمعاني جذار المجاز  
 فنكون رجاء الحبيبة في حضرة العاشق ،  
 " لن أعود إلى البيت  
 خذني إلى آخر الصحراء  
 ظل نسيم - نسيم -  
 وإن غابت الشمس  
 تضرب في الليل حيثما  
 تتعاقب تحت فتيلة ريت  
 وتنفع حيرت في الداء  
 ...  
 ويكون بكاء لغريبة  
 "أعني الوقت  
 والذئع.. والصور  
 والنفس الذمبي  
 ولا طفلة تلبأ البيت بالدلال والشغب  
 لا بداهة تريت  
 لا صورة - لا جنونه ..  
 يا صوراً...  
 يا سلالاً...  
 يا غرلاً تناوذة من تعبي "  
 ...  
 ويكون حكاية امرأة ظلمتها الحياة ،  
 "تركتني أمي وطارت إلى رجل كافر  
 هكذا تنهاس حولي الرفيقات  
 فتحت عيونني على رجل ما أنجيني  
 أستغيث به في ليالي الشتاء  
 يا أبتني !  
 فيعاقبني  
 ويشد بقصته رقيني

عاهره

وكذلك أمك، والأحريات!

وفي ليلة إنتشيت

كانت العين ساهره

والفكر مساهر

ساكور... أنا ساهره

وحسبي كافر

ونكبر صراح الفنى خلف أطراف ليلي،

ردي إلي كمسجني

حتى أكسر شوكة

هذا النباح

ردي إلي كمسجني

فتنوح زهرة مهجني

وتثقب أجاس الصباح

ردي إلي كمسجني

ردي إلي

\* يظل بهذي باسمها حتى يموت

وتذبل الازهار والنوت

وليلي نامه

خلف الحدائق، والمياه تسيل

تنفر خذها والتفاح \*

ونكون أناشيد أندلسية

نضفي ليلي قريتنا المنسية نعود إلى طفلنا المشتد

في المدن المنوحشة

نتلص ضوء أنمله

ونحس بأرواحنا تتبرغ

في سحب الوحشة

رغم هذي السيوت

وهذي الشوارع والأبج

والنساء اللواتي أصابعهن متايل

والسباح

فنصرخ، آآي!

ونترك أحسادنا تتدلى كسويتات مرفقة هكذا

"ما أغربنا"

هجر الأصحاب

وظلّت نوافذنا الزرقاء مواربه

تتعاقر في صمت وشجيرات اللوز

وحبيبتنا العجربة عاره

كعزلة شعر في صحراء الرمر

فتأحج أشحابا.. وتعدينا

"ما أغربنا!"

ليس في بيتنا جدّة

تفتح الليل بالحكي والأغنيات

سامر على ركبتيها إذا طال السهر

وحسب بلمستها الحانية

إذ تدعخ إبعاقها بأملها كمياء تثلل أوراق الشجر

وصباحنا نحببها - فتعانسا،

"ما أغربنا"

السء الخرس

وأوراق الحبر تعطي الرصيف

وشمس شحبه

فوق أعمدة الكهرا

وسلا درعة من تفاحهن

على أكذ فتى يتمنى

صور سلبها - وتسطبها

"ما أغربنا"

ونكبر فساننا

فيمر علينا قارى

بموانير ماء وصور رائده

والجريدة في جيبه

وهو يسأل: ما الفائدة...؟

\*\*\*

نحن المفطوعين عن أرضنا وزماننا وقصيدنا

حيث لا قدس بلعن، ولا غار يتبع

لماذا نتدخل أصواتنا كل هذه الصرخات

وترتحف قصائنا الرثوية في لغة الرمهير

تتقاطر منها الكلمات ممزوجة بالدم والفتيح

فلن نكس غير وصف مريض لحرائير حمراء

تتموين جراح الأرض



## ريما

لك ما تشائين  
يسرع النادل بحاجة ريما  
يطوع البسمة الشاردة  
لتفرح ريما  
ويهنأ لها فطور الصباح  
قهوة  
عصير  
بيض  
ومربي  
تحل على غفر هادي  
تتلقي ريما جسد النهار  
المتدرد على شاطئ المدينة  
تحاول إيقافه  
من سهو ليلته  
شعاع بروج من عين  
ريما  
يجرد النهار  
من حلمه  
نهار النهار  
تتدفق شرايين ريما  
نحو المدينة  
تشرّب الأسواق  
لرؤية ريما  
قطار الحياة

## ثمار البحر

### معجزة أخرى

وغمست يدي في الماء  
وأمسكتها نجمة البحر  
لحظة أغلقت كفتي عليها  
سمعت الروح تنن  
وقلبي يهتف آه  
أقيمت النجمة في الماء مرتعشا  
ربطت إلى كفتي  
فإذا هو مكتوب فيها اسم الله

### مراوغة الموج

أنمدد فوق الشاطئ منبها  
أكتب اسمي فوق الرمل  
لي حرفان من البحر الحاء والباء  
تسعى الأمواج إلى محو اسمي  
فإذا هو يطنو على الماء

### ثمرة البحر

لا أدري من أوحى لي  
غطست  
وفتحت عيني في الماء  
فأومض ضوء  
فتصوررت الشمس في هذا الفجر  
قد أشرقت  
من قاع البحر  
تحدث معجزة مثل هذي

### ثلاث صبايا والبحر

ثلاث صبايا  
بالغات الحسن  
على شاطئ البحر يجمعن  
ما يبهج العين من صدف  
صاحت الأولى  
هذه صدفه  
أشمرت دهشتي  
فهي في إبداع الله مختلفة  
بعدها

صاحت الثانية  
قد عثرت على صدفه غاليه  
شكلها شكل قلب  
لإمرأة في الهوى فانية  
ومضت لحظات  
يعزفها موج البحر  
في ذمة الريح العابثة  
فجاءت

صاحت الثالثة  
آه، يا إلهي ماذا أرى  
صدفه مغلقة  
فتحتها  
بانت لؤلؤة  
بأنثر الضوء مؤتلفة.

## أنوار المولى

هذه الليلة  
جئت مزدهما  
فشار البحر، والخمر في السلة  
مع أشواقى، جعلتني ضيلا  
في تلك البدلة  
في طريقى إليكم صادفني سائل  
فوهبت له الثمرات  
وعالجته بالخمر  
وأهديته بدلتى  
وحذاني  
وقد جئت مجلسكم  
عابرا  
خافيا  
خالبا  
إلا من أنوار المولى

في أبداع الأحيان  
والتقطت النور المتوهج  
أغلقت كفتى عليه  
وأسرعت نحو الشاطئ  
ألا

طفل ألقى القبض على ضوء غامض  
فاتن الألوان  
حين فتحت كفتى رأيت بها  
خاتم السلطان

## عروس البحر

أوحى لى جنونى بأهوانه  
مركبت البحر  
أبحرت في مركبى  
وظلمت أجوب الماء  
وأثلو له تعبى  
حتى بان فوق السطح كتاب  
من كتبى  
في البعيد الأزرق  
والليل هل  
تغطيت بالأفق المنقوش نجوما ونمت  
فأيقظتني عروس البحر  
وقد ركبتي مركبى  
كانت أنثى قصوى  
مثلما صوروها في الأدب  
كان بين ذراعها طفل شبيه  
حين شاهدي  
طار نحوى وصاح : أبى  
يا أبى

## السير على جافة الاحتمال

ومن للعمر  
إذا طاف به الموت العظيم  
وهل ينفع حينها العدم  
مشية الكبرياء..  
ومن للعشق  
إذا انحسر القمر وحيدا  
غريبا..  
لا ضياء..  
ومن للروح  
إذا اكتمل الوجود  
واستوى الغافلون  
بلا رداء..  
فآه من الصبر حين لا يكفي  
بلسا للشقاء..  
وآه من العمر حين يولي  
ويستوى الأموات والأحياء..  
آه من الأكر الدفين  
حين يزهر وجعا  
كاخر الأشياء..  
وآه من الشوق  
حين يعاقب وجه النهايات  
ويذكر حينها  
محنة الدهر  
وصبر الأنبياء..  
كم مرة ينبغي للظير أن يعلم  
كم عاندت تلك الأمانى

فقد طير مرة صوته  
فما عاد الغصن  
يحتفي بالبحر  
ويحتمل الغناء..  
آه من الطير  
إذا افتقد الريح  
وآه من الشعر  
إذا انغلق الكلام..  
وآه من العمر حين يولي  
ولا يترك حتى السلام..  
يكبر زمن الرحيل  
يعظم أرق السؤال  
يصبح الوجد احتمالا  
يرسم أفقا بلا نداء..  
فمن للطير  
إذا استوحش الغصن  
وأضحت حكايته عشا  
بلا انتشاء..  
ومن للغصن  
إذا استبعد الورود  
من مدائه الرقيق  
بلا حياء..  
ومن للريح  
إذا استحكمت الأنواء  
وصارت هداة الأيام  
نشيد الشناء

وما أطول الليلة الليلية..  
يا لهذا الطير  
ما عاد يعرف  
من أين يبدأ الحل  
ما عاد يذكر  
فرحة الزمن  
ما عاد ينثر  
شوة العطر  
تساوت لديه التفاصيل  
فراح بهادن الليل  
يمارس الصبر  
طقوسا للغناء..  
يا لهذا الطير  
يمتطي الآن شكل الخلاص  
يرحل في الإحترق  
ما أعظم صبره  
فما زال على العهد نبيا  
يفتح نافذة الفجر  
ويحدث في المساء..  
ما أعظم مجده  
فما زال على قيد الهوى  
يؤث الغصن باليوح  
رغم صوته الضائع  
يشرف فرحا  
رغم إعتلال الطريق  
وهكذا كان...

وخلفت في الحالمين  
حنين اللقاء؟  
كم ينبغي للغصن أن يدرك  
أن العبير شأن الهوى  
يرود العشاق  
أني يشاء..  
يا لهذا الطير  
ينشد صوته  
يذكر فنه  
لم تنعود الأشجار منه  
كل هذا الصمت  
لم تغادر الشمس ظله  
لم تهجر الأقدار نهضه  
حتى وإن غرد في العراء  
يا لهذا الطير  
يسكنه الجوى  
يطل حزينا  
من رقة الغصن  
يظل وحيدا  
برواح المحن  
فما أصعب على الغاب صمته  
ما أعظم على الكون سره  
ما أعذب في الروح دفنه  
ما أعمق في القلب صدقه

## طريق الصحراء نجمة الماء

1

أيّ نهار فاضح  
أطرد الشهداء  
في منتصف الكلام  
وأطرد النخل من دمي  
لأضل طريق العودة  
فالصحراء شاسعة  
وانطفاء الصدى  
صوت بلا سحب  
سأطرق باب الرمل  
حد الفلق  
أسأل الصحراء  
عن السيف والشعر  
عن القرباس والقلم  
عن جلدي  
حادي العيس  
في ترخاله أجلي  
عن عاشق تأبط وجدا  
فجن من فرط العشق  
عن دروب الفجر  
طريق العابرين لأندلس  
وعن النخلة المربعة  
أمر الأنبياء جميعا  
بوابة الملحمة

2

وند في معيار الوقت  
والتلك شاهدة  
تأتي حوافر شتى  
وتضي على ندم  
وند في الصحف الأولى  
حارطة الأرض  
المتكنة على شغفي  
تبصر  
إن خفضت لها جناح البصر  
وإن استدبرت  
يصيبها الضرر  
شمال الأرض صفني  
جنوب الأرض صفني  
شرق الأرض  
غرب الأرض  
تاريخ الأرض  
أوراق الجسد  
فانثري يا ربيع ملامح وجهي  
لقاحا للذاكرة  
مسالك المدد

## 4-

وحيدا، أغسل النشيد  
من الشبهات  
وأغسل لغتي  
من لكنه العجم  
أحرسها...  
من سيوف الزينة  
في حدائق الصمت  
وأصوغ النداء  
بأقفة مرجان  
لأعراس الغرقى  
إنهم أهلي وعصاي  
ضوء في الثنايا  
إن خبت مشكاتي  
أهين السماء لنجمهم  
شلال ماء  
يهدد عشب الروح  
كلما اشتد عواني  
لست بالذنب يا أبتى  
إنها ولولة ريح  
شرقت بأهاتي

## 5-

تاقت الأرض وتحت  
من يرشدني  
على سرفديم  
كتاب البدء  
مفتاح أسباقي  
من يخطفني  
من جرح يقاتل عشقه  
وسراب يباعد بين أنفاسي  
من يفتح سياج الوقت  
لأطل على بهرة أصدافي  
الشوارع في تشابهها

## 3-

ذاك زمان  
وهذا...  
منذور للجذب  
يدب في حلفي  
الظالم للصد  
فأناظر على أرق  
ثوبا لأعراس لم تأت  
كأنني أستدل على الماء  
بخرافة عدت  
قربانا للصنم  
أو حجرا يراقب عربي  
ويتلذذ بحرائق أدمعي  
وعلى حافة الوادي الكبير  
يغمغم بالبحر  
جدارك الغيت إذا...  
يا زمان الوصل  
فينهزم دمر قرطبي من جسدي  
يسحبني إلى نفسي  
يطردني القميص  
الملطخ باسمي  
هللر أنا الذنب يا أبتى  
أمر همو من تكحلوا بالرمد  
قميصي دليل التوافل إلى النبع  
براءة من شمس تعددت مداخلها  
للحمرأه فانتابها العجب  
براءة من سفن هنا احترقت  
براءة من زخرف رق للوتر

لا تقضي إلى البحر  
الشوارع أنثفت رايتها  
الشوارع سوق لبيع الجند  
تأمت الأرض ونمت  
في رماد ونيف

## -7-

أحتاج قمرا يحرس حزني  
في قرطبة،  
جنين وبابل  
أحتاج ذاكرة النوافذ  
المطلقة على الجنوب  
أحتاج نورط الشهوات  
في قش المستحيل  
أحتاج شعرا

يوزعي في مدائن القحط  
ماءا للروى المريكة  
أحتاج حبطا من جسدي  
سهما يرتقي ثوب البلاد  
نجمة واحدة  
أحتاج زهرة سافرة  
تغثال المرائي  
وتسكب في كأس الروح  
خمرة الأنبي  
أحتاج كل حروف النفي  
أحتاج  
أحتاج  
أحتاج

.....

.....

أنا لا أحتاج شيئا  
سوى ميلاد ذاتي  
وتججير الكلمات

## -6-

الأرض متسع للفرار  
شط لاختفاء العاصفة  
والدمع المكور  
في موكب الدهشة  
جوع يقتات من ثدي القحط  
إدمان ريح على تعاطي الإفك  
تعبت من صراع الشفتين  
على قبلة واحدة  
تعبت من إحصاء التلظى  
تعبت من العد  
من مناديل أمي  
حمام يحط على الرمل  
تعبت  
من التعازي الوثيرة  
أنافة المكر  
تعبت من توديع النفط  
هبة خالصة  
لوجه زائر فض  
تعبت من سلام  
يرشح بالموت  
تعبت  
تعبت  
تعبت  
تعبت يا أبتي  
وتعب مني الجميل



## الجماعة

### حسن نصر

وجه تقول منحوت من حجارة أو خشب أو بلاستيك  
لست أدري،

هنا عين بلهاء جاحظة تكاد تسقط في الهاوية،  
هنا عين ضيقة مأكرة غائرة في الأعماق،  
والحبة نصفها فائض كالعجينة، نصفها الآخر  
تقول نزلت به قنبلة قدمته،

وهذا الأنف إنه يمتد متفطرسا كمدفع دبابة  
غلام صخرية وفم يقذف اللهب والحمم.  
(ياخذ ينقل من أثاث القاعة والمرأة)

من أين لي بهذا الوجه؟

هل يمكن أن أتبدل كل هذا التبدل بين نوم ويقظة؟  
(وهو يبحث هنا وهناك)

أين أكون تركت وجهي؟

وفي أي مكان أضعته؟

هل تركته في الفراش فوق الوسادة، أو تحت الغطاء  
بين طبقات الملاحف،

أم انتزعت مع المعطف وعلقته في المعلق، أم نسيت  
في السوق، أم على الأريكة أمام التلفزيون،  
أو يكون اختفى في تشرة الأخبار وعناوين الجرائد،

من مثل:

- العالم يشتعل احتجاجا على المذابح الجديدة كل  
هذه المذابح، هذه مجتمعة لا تساوي شيئا، أمام هذه  
المذبحة التي ترتكب هنا.

أكبر مذبحة هي هذه المذبحة التي يتعرض لها وجهي  
إنها البشع من كل ما يحدث

ماذا بقي لي إذ فقدت وجهي؟

لعل الموت يكون أهون،

### المنظر:

(قاعة فسيحة، نافذة مفتوحة على السماء، طاولة  
وكراسي، خزانة منصوبة وتلفزيون وأريكة قصص يتدلى  
بحبل بداخله كناري سيف معلق وحامل خشبي فوقه  
لوحة زيتية تمثل وجهها بشعا قبالتها مرآة كبيرة تعكس  
الوجه البشع.)

### أينوب:

يظهر السيد أيوب يندندن بأغنية غير واضحة وهو  
يحاول أن يلبس بقية ثيابه ربما استعدادا للخروج. يقع  
نظره على الجريدة فوق الطاولة يقرأ العنوان وهو يندندن  
ويغني: "العالم يشتعل احتجاجا على المذابح الجديدة" ثم  
يتجه إلى المرأة، يقف أمام المرأة، فيتجعد في مكانه،  
يصاب بالدهشة:

ما هذا، ما الذي أرى؟

ماذا يحدث هنا، ماهذا الوجه؟

من أين خرج، وكيف ظهر؟

أي وجه هذا، هل هذا هو وجهي؟

أي كارثة نزلت، هل أنا في قبضة أم منام؟

أين هو وجهي؟

هذا الوجه ليس لي، لا يمكن أن يكون لي،  
وجه غريب لا أعرفه، ولا أحب أن أراه،

إنه لا يشبهني.

لم ألق به من قبله ولم أراه مرة في حياتي  
(يتراجع إلى الوراء، يأخذ يدور حول

نفسه، ثم يعود يقف وجهه في المرأة)

أي وجه هذا؟



أنت فوق الخيال والشعر والفن\* وفوق النهي وفوق الحدود  
انفتحتي من الأسى فلقد أمسيت\* لا أستطيع حمل وجودي  
حيرة ما لها ختام ومحول\* شائع في سكنها الممدود  
سلمى، سلمى، أين أنت يا سلمى؟

أعرف أنك لن تجيبني

بأي وجه سأقابلك؟

(ملتفتا فجأة)

بأي وجه سأقابلها؟

وهو يشير إلى وجهه

لو تواتي، لو توترى وجهي، لست أدري كيف ستكون  
ردة فعلها، أتوقع منها كل شيء وفي كل الأحوال  
سيكون كل شيء مقبولا منها؛ تغرّ ماربة، تفقد القدرة  
على الاستجابة، تسقط مغشيا عليها أو تشق ثيابها  
وتخرج على الناس حمراء غارية... كل شيء، وأي شيء  
مقبول منها

بهذا الوجه، إنا قادر على الحب ولا من يراني قادر  
أن يحبني، إنه الضحك والمقت الذي لا حد له.

(يشاهد فوق الأريكة، يفتح التلفزيون، المذيعة تلقي  
بشرة الأخبار، يعلق التلفزيون وينفض)

أخبار، أخبار، ألم يسمعوا بما حدث لي، ألم تصلهم  
الأخبار؟

من يذيع النبا ويكشف ما جرى، وما وقع لوجهي، أم  
ذلك أمر لا يعنهم؟

هم دائما يخبرون عن الأحداث البعيدة، أما الأحداث  
القريبة منهم فلا يذيعونها ويستترون عنها حتى لا يسمع  
بها أحد، لصالح من يفعلون ذلك؟

إذا كنت اليوم لا أعنيهم فماذا يصنعون إذا حلت  
الكارثة بديارهم وحطت بعد ذلك على رؤوسهم؟

ماذا يفعلون عندما تبدأ العدوى عدوى تبيك الوجهه  
تتسلل إلى كل مكان وتنتشر إلى أن تتمكن من كل الوجهه  
أين يستترون عند ذلك وفي أي مكان يختفون وماذا  
يصنعون؟

(يتيسم ضاحكا، ثم يدخل في توبة من الضحك  
العنيف)

(يتجه إلى الخزانة، يفتح بابها، يقابله نفس الوجه في  
مرآة الخزانة).

دائما هذا الوجه، يتعني، يطالع من كل مكان، من  
الخزانة، من شقوق الجدار، من تحت الأرض، إذا استمر  
هذا الحال، لن أحقق أي تقدم في أي مجال، إنه يعمل كل  
أعمالي ويدمر حياتي، أصبح العيش معه مستحيلا، إما  
هلاكه وإما هلاكي.

(يشدّ به الضيق والجرج إلى حد يفقد معه القدرة على  
الكلام، يظل يرسل إشارات وحركات بجسده، بيديه  
بملامح وجهه بعينه... فيقلّد المرأة ويقلّد الكرسي  
والطاولة والتلفزيون والوجه البشع... ثم يدخل في صراع  
مع نفسه، يحاول أن يتخلص من وجهه البشع، يريد أن  
يوزعه كما ينزع الثوب أن يخلعه يتخلص منه موة واحدة،  
يظل يدور حول نفسه في تلون وتشن والتواء ورقص يريد  
أن يخرج من وجهه كما يفزع الثعبان من جلده)

هذا الوجه لا أحب أن أراه، إنني أمقته، أريد

وجهي الحقيقي، أريد أن أعيش وإن أحب

. من حقي أن أحب كما يحب كل الناس

هذا الوجه يحرمني طعم الحب

من حقي أن أفرح وأبتسم للحياة وأنعم بالحرية والحب  
لكن كيف؟ وهذا الوجه يتعني ويعكر مزاجي،

يبدل لون الأشياء في نظري فأرى الدنيا أمامي  
سوداء.

إنه يبعث على الكراهية والمقت

من سيقبل أن يعيش مع وجه كهذا؟

مسيكينة سلمى، حبيبتي سلمى أين أنت يا سلمى؟

كيف يمكن لي أن أراك، بأي وجه سألتاك؟

وأنت كما أنت

ماذا أقول؟ لعل أبا القاسم الشابي قصدك حين  
تغنى:

خطوات سكوانة بالأنشيد\* وصوت كرجع ناي بعد  
وقوام يكاد ينطق بالالحان\* في كل وقفة وقعود  
أنت دنيا من الأنشيد والأحلام\* والسحر والخيال المعبد

كل واحد وحظه في هذه الحياة

أما حظي أنا فقد ورثت عن جدودي الضحك نعم ورثت الضحك يقولون عن جدي، أنه كلما حلت به حادثة ازداد ضحكه إلى أن تزامنت عليه الحوادث فاصيب ذات يوم بالسكتة الضحكية وانتهى أمره.

لكن المسألة، ماذا سيرث عني أبنائي من بعدي هذه هي المسألة.

هل سيرثون هذا المجد :

(مشيرا إلى وجهه البشع)

مساكين انتم يا أبنائي أي ميراث ثقيل ستحملون وزره ؟

أي بشاعة ؟

كان الله في عونكم، ماذا علي أن أفعل من أجلكم ؟!

(تقابل اللوحة بوجهها البشع، فيعرض عنها. يتوقف، يسكت الضحكة ثم انزاع يسترق النظر إليها ويلتفت نحوها يتأملها من بعيد فجأة يقبل نحوها)

إيه، إيه...أنت أيها الوجه... يا سيه... يا وجهي البشع... تعال يا صاحبي، تعال تجلس معا، نتحدث فيما بيننا، إلى متى نبقى هكذا، تهرب مني وأهرب منك تعال تجلس في مقهى نشرب عصيرا أو قهوة نتحدث في هدوء ولو مرة واحدة تحدثني ما بنفسك وأحدك ما بنفسني تفكك حب هذه الرمانه حبة حبة تعرفني وأعوك من قريب ونضع حدا لهذا الخلاف المستمر بيننا.

( يتوقف صامتا وهو يهز برأسه )

تقول : لكن ما حيلتنا، ونحن محكوم علينا بالبشاعة، لا أنا ولا أنت السبب في كل ما حدث ويحدث، نحن لم نختر بشاعتنا بمحض إرادتنا كل الذي حدث أن فرص الوسامة والجمال أخطأنا فوقنا فريسة القبح والدَّماة، فتجنا عيوننا فوجدنا أنفسنا مسجونين داخل بشاعتنا، وفي كل مرة حاولنا أن نطلب الخلاص ازدادنا تورطا فالبشاعة دائما تقود إلى المزيد من البشاعة.

أقول : هناك في أعماق البشاعة شيء من الوسامة والتبيل مهما يكن الأمر، المهم هو ما نحمله في داخلنا.

تصور، مدينة بأكملها مدينة عامرة بعيانها وطرقاتها وساحاتها ومنشأتها، سكانها كلهم، وجوههم كوجهي، والناس يقابل بعضهم بعضا صباحا مساء بهذه الوجوه ويحيي بعضهم بعضا : صباح الخير، مساء الخير، أهلا وسهلا.. يمثل هذه الوجوه، وينجبون بعد ذلك أبناء بهذه الوجوه، من سيطبق هذه الحياة، وكيف سيتحمل الناس العيش في مدينة بهذه الوجوه ؟!

(يدخل إلى المرأة ويخرج)

كيف ساعيش بعد اليوم، كيف أتذوق طعم العيش، وهذا الوجه يلازمي حيثما كنت ويتبعني أينما ذهبت كيف أزمه عني فانا لا أعرفه، هذا الوجه الذي ليس وجهي كيف أخلمه، كيف أهرب منه، لا أحب صورته، ولا أريد أن أراه أو يبقى معي، لا أطيع منظره، هذا الوجه من يكون يا ترى ؟! وما الذي يريده مني ؟!

أريد وجهي الحقيقي، أين هو وجهي ؟

أين أنا، ومن أنا ؟!

وهل أنا هو أنا ؟!

(متجها إلى الأثاث يخاطب قطع الأثاث)

أنتم، أنتم، أنتم ولا أحد غيركم، أنتم الذين سرقتم وجهي أنتم أخذتموه في غفلة مني وأنا غالبا ما أكون غافلا عنكم وعن أعمالكم وخفاياكم وسمائكم.

إنني أقرأ نظرات المكسر والخديعة في أعينكم وأقرأ ما تخفيه صدوركم وما توسوس به شياطينكم أعرف حيلكم حين تاتون ضاحكين متسترين تعرفون مواطن ضعفي ولحظات استسلامي ومدى بذلي وسفاهتي فتحياتكم علي إلى أن توصلتم إلى سورتتي، وأخذتم وجهي.

(يفرق في نوبة جديدة من الضحك إلى أن يسقط أرضا)

ومع ذلك ومع كل ما فعلتم سأقابل إساءتكم لي بالضحك، وهو آخر ما تبقى لي من عمل، الضحك هو ما تبقى لي وما ورثته عن جدودي.

كل منا وحظه في هذه الحياة

هنالك من يرث عن جدوده المال والمجد وهنالك من يرث الرفعة والعز وأخرون يرثون العرض والفقر وبعضهم يرث الغواية والعته

لكن ماذا تفعل

ها نحن نقاسم ويلات القهر، كلانا يتخبط في هموم أسره.

(يقترّب أكثر من الكناري)

أراك حائراً يا صديقي، لا تقلق، لا بدّ لكل قضية من حلّ، المهمّ أن تعرف كيف تخلو الخطوة الأولى على الطريق، وتعرف كيف تبدأ بعد ذلك تأخذ الأمور مجراها.

أول ما تبدأ به: هو أن تنزع عنك اللخوف،

الخوف أكبر عدو يتهددك

إذا تغلّبت عليه وقهرته فتفتحت أمامك كلّ الطرق.

(يتجه إلى السيف المعلق يأخذه في يده)

الآن سأنزع الخوف عنك وعني، وسأبدأ كما بدأ الناس من قبلي

سأبدأ بالوقوف إلى صفك. إذا لم أتعلّم كيف أناصر قضيتي الأخرى - لأجد الحل بعد ذلك إلى قضيتي الخاصة ولا أجد من يناصرتي.

سأبدأ بمناصرة قضيتك وأساعدك على فكّ أسرك، ما قيمة الحياة إذا لم نعيشها من أجل نصرة قضية عادلة سأطرق كلّ الأبواب وأسلك جميع الطرق، وأفتي في سبيل ذلك العمر كلّ وإذا استعصى الداء وعجز العلاج، وأصبح ولا بدّ

(يستلّ السيف من غمده ويرفعه عالياً)

أمامك غاية من الأشواك وتريد أن تفتح لك طريقاً للعبور، ما عليك إلّا أن تزيل الأشواك من طريقك.

(يضرب الحبل فيقطعته، يسقط القفص على الأرض فيفتح الباب ويطيّر الكناري حراً)

هكذا تبدأ الحرية، بالقطع، مثلما تقطع الحبل السري عن المشيمة عند الولادة، تلك هي قوانين الطبيعة، بحدّ السيف. لكن للمقطع لا للقتل، بالقطع تبدأ الحياة.

وبالقطع تكون الحرية مجرد خيط تقطعه، خيط من الوهم، يفصل بين البشاعة والجمال، بين الجدّ واللعب وتنطلق حراً.

(يسمع صوت الكناري يرفوف داخل القفص يتجه إليه)

أنت أيها الكناري ما الذي جاء بك إلى هنا، أراك ترفوف بجناحك تريد أن تطير خارج قفصان قفصك اعنرك تماماً يا صديقي، أعرف ليس هذا هو مكانك.

تريد أن تنطلق حراً إلى مرافئ الفجر، تعيش عبر الحقول والغابات والمراعي تختار أنثاك بنفسك وتبني هناك بيتك بمعرفتك، مثلي أنا تماماً فأنا أتخبط في أسر الدمامة والقيح، أريد أن أحرّر من هذا الوجه الذي ليس وجهي.

فحالك أيها الكناري مثل حالي

أنت أسير قفصان قفصك

وأنا أسير هذا الوجه النكد.

(يقترّب من الكناري يتأمله ثم يبتعد)

كلّ منّا تحركه أحلامه وطموحاته من لحظة إلى الأبد ومن أصغر القضايا إلى أكبرها لأجل كلّ سائقي أقول، كلّ منّا يقاوم بما يملك من جهد، أنت تقاوم بجناحك لتطير، وأنا أقاوم بفكري لأتغلّب على كلّ الصعاب

سأجد في البحث عن وجهي حتى أجدّه، سأبحث عنه في كلّ ركن وأفتش في كلّ مكان: بين الجدران وفي الزوايا، تحت الأسرة وفوق الخزائن، وفي طوايا الفرش، وفي داخل الحشايا، وفي الشّايا المخفية، في الأبراج المعلقة، خلف الأبواب وفي المرايا، وفي قرن المطبخ وفي وسط الثلاجة، بين صفحات الكتب وفي قلب الرّحى.

لن يهدأ لي بال أو يستقرّ لي مقام حتى أجد وجهي، سأبحث وأبحث حتى أجدّه أو أهلك دونه.

(يعود إلى الكناري)

عن غرّ غرّ يا كناري، لماذا أنت حزين معك حقّ لا أنا ولأنت أنصفتنا البهر أيها الكناري.

لو كنّا أحراراً لكنا الآن نتبادل فيما بيننا الأغاني.

أنت تغني فرحاً بعيشك حراً خارج هذه القفصان

وأنا أغني طرباً بوجهي الحقيقي حراً كما خلقني الله

والكرسي، والخزانة، وكذلك التلفزيون،

والجرائد،

كلكم تأمرتم علي، وسرقتهم وجهي،

إنني اتهمكم جميعا، كلكم متهمون، وأنا متهم معكم، نعم،  
أنا أيضا متهم، بل أنا أول المتهمين،

كلّ ما حدث لي بسبب اعمالي وانشغالي عنكم وعن  
آمالك، أصبحت وكأنني غير موجود، تركتكم لتكلمون  
باسمي، وترفعون أصواتكم مكان صوتي، وانتهى بكم  
الأمرفاستحوذتم أخيرا على وجهي.

(يرفع السيف ويهجم على قطع الأثاث،

يدخل معها في معركة حقيقية، يبارزها قطعة، قطعة،  
يسقط بعضها أرضا ويترك في بعضها الآخر كسورا  
ودماوا كبيرا إلى أن يصل إلى اللوحة الزيتية المنصوبة  
فوق المحل، يقف أمام الوجه البشع، وتصيبه الدمشة،  
يتوقف السيف في يده، ويصيح...)

لا... أنا لا أصدق هذا، لا أصدق شيئا مما حدث،

لا أصدق نفسي

كيف حدث كل هذا؟!

كيف بقيت غافلا كامل هذا الوقت

نسييت، نسييت، نسييت ولم أتقطن، غاب غني تماما

أنني أنا الذي سمعت هذا الوجه

نعم أنا الذي سمعته بيدي

نسجت من خيالي

ولونته بريشتي

وتفننت في تكوينه بأصابعي حتى بهلته حيا بمثل هذه

البشاعة والدّامة والقيح،

وعشت بعد ذلك في دوامة سببها، تتقاذفني الأوهام

وتطحنني طاحونة الريح

هذا الوجه البشع، إنه لا شيء، مجرد صورة، محض

خيال، وجهي مازال على حاله لم يتغير،

وجهي لم يتغير، لم يتغير

أنا الذي تغيرت.

ينزل الستار

(يرفع رأسه عاليا يتابع حركة طيور الكناري)

طو، طو، طو حراً

ما أجمل الطيور!

سأتعلم منك كيف أطيرو يا صديقي

أتعلم منك الحرية.

(يسمع إلى صوت الكناري يغني ويصيح بالغناء)

إيه، إيه، إيه، إنه يغني، يغني، يغني، يغني، نعم يغني  
اسمع صوته، اسمعه، اسمعه، نعم اسمعه...

(يدخل في حالة من الفرح لا حد لها، يفقد فيها  
توازنه، فيضطرب، ويهتز، ويرقص كالمنبوح ويتهديج  
صوته بين البكاء والضحك)

إيه، نعم، نعم، نعم غن، غن، غن أيها الكناري،

غن وارفع صوتك بالغناء، فانا اسمعك، أول مرة

اسمعك، اسمعك تفتني، هذه فرصتك من حقا لكي تظنني  
وتصيح بالغناء لأشيء أجمل من الجرجرة.

إنك الآن حر، غن من أجل الحرية، الآن يحتلص صوتك  
بصوتي، وسأغني معك، غن وسأغني معك،

ونغني، ونغني، ونغني...

(يرتفع صوت الجوقة يردد)

إننا هذه الأرض ضاعت علي، اطيرو إلى الجوّ خلف القمر

فحريتي من عطاء السماء وحقّ إلهي لكل البشر

وحريتي تعيش في دماي ينادي ويصرخ طول العمر

(يلوح بالسيف في الهواء)

الآن سأقاوم كل من يعترض طريقي، وكل الذين تسببوا  
في محاولة تطعيمي ومسخي وتشويهني إلى أن تيددت  
أحلامي وضاعت أمانتي،

ظلمني من ظلمني وظلمت نفسي.

(يرفع السيف مهددا كل الأثاث)

كلكم متهمون، كلكم على يكرة أبيكم، لا أستثني

أحدا، كلكم، بما في ذلك المرأة، والطاولة،

## حديث الكهنة

### طارق العمراوي

هي المعابد وحياة الكهان وسحر أسرارهم؟

نخاو: هي الأخيرة يا سيدي

سيم: ولماذا؟ هل يمكنني معرفة ذلك لو سمحت؟

نخاو: هي الأخيرة يا سيدي

سيم: ولماذا؟ هل يمكنني معرفة ذلك لو سمحت؟

نخاو: هي ليست بالسري

مرونع: إذن لماذا كاهن؟ تمنيت لو تصبح محارباً في جيش الملك لتحارب للأعداء وتحمي الوطن

سيم: مع كل ما سمعت قبل لقائي به يجالس الحكماء ويمشي في الأسواق يخالط العامة، يزور المقابر لا يمكنه أن يصبح محارباً مع أشياء أخرى

مرونع: هيا، لماذا الكهانة يا بني؟

نخاو: أحس وأنا أزور المعابد وأتابع المواكب والاحتفالات أن الكهنة عالمهم خاص.

سيم: إذا إلى المعابد وعالمهم السري لكن..

نخاو: لكن ماذا؟

مرونع: ماذا تقصد؟

سيم: لا تقلقوا ما أردت قوله أن حياة المعبد وعالمها السري ستجركم من هذا اللباس وهذه الحياة بملذاتها.

نخاو: ولكن لماذا؟ إنني أفقه هذه الحياة قليلا. أعرف ما تترددون ولاحظت ماذا تكونون؟

هل ننتقل الآن إلى المعبد؟

يحمل بردياته وأقلامه، دائم الكتابة والتعبير، يجالس الحكماء، يقرأ نصوص المعبد والمقابر، يحن ليصبح كاهنا عظيما، ينتظر نداء والده كي يليه فكم من مرة فاتح والديه في هذا الموضوع إنه "نخاو" ابن "مرونع" أحد الوزراء المقربين للملك والقصر والمعبد وكهنته

بينما "نخاو" يضع بردياته على إحدى طاولات المنزل الرطب بحديقته الفناء وخدمته الذين يعدون بالعشرات إذ بوالده وضيغه يدخلان

مرونع: نخاو تعالى الق بتحيتك على ضيفنا إنه من المعبد

نخاو: صباح الخير أيها الضيف حلت بيننا مكرما مبيلا. تعال أنت قل للخدم هناك ضيف سوف يتناول غداء معنا.

سيم: صباحك أسعد سيدي، هذا أكرم النبلاء وأبناء الوزراء المبيلين

مرونع: نخاو، سيم تعالا عند تلك الزاوية من الحديقة لتكمل حديثنا الذي بدأناه قبل ساعات.

سيم: وهو كذلك

نخاو: وهل أنا مطالب بالجلوس معكم لأتجاذب أطراف هذا الحديث أم أن الأمر لا يهمني؟

مرونع: بل أنت هو محور حديثنا وتلاقينا هذا اليوم.

نخاو: حسنا لنجلس

سيم: خيرا تفعل يا "نخاو" إنن ما هي اهتماماتك ومشاغلك وأنت في مقتبل العمر وكلك عزم على العطاء أهي الحرب والمعسكرات أم الحكمة ومجالسة العلماء أو

نخاو : هو قدرنا يا أمي

يذهب نخاو إلى غرفته يكتب بردية. يحمل أوراقا وأقلاما. سيكتب رحلته في عالم المعابد، هذا العالم الذي انتظر دخوله وفك رموز ملامحه وسحره الخاص. وهكذا يقضي ليلته يفكر في تجربته الجديدة حتى طلوع الفجر يتناول فطوره يحمل ما كتب له أن يجمعه وما هي إلا دقائق حتى قدم "سيم"

نخاو : صباح الخير أنا في انتظارك منذ ساعات...

سيم : صباحكم أسعد هل أنت مستعد؟

نخاو : على أتم الإستعداد هيا بنا

سيم : سنتوجه إلى المعبد

نخاو : لا تكمل يجب أن تزور كل المعابد

سيم : إنها لفكرة قيمة.. سوف نقيم عند أكبرهم أين يصل عدد موظفيه إلى مائة وخمسة وعشرين فردا، فللمعبد ثروة عظيمة أين يتسلم كل عام كميات هائلة من الذهب والفضة والنبيد والخضروات والطيور والماشية..

نخاو : فما يستلزم جهازا كاملا لإدارة المعبد وممتلكاته سيم : أظن أننا وصلنا إلى عمق التجربة.. إني أراك متفعما، حكيمًا

سيم : ما هذا التواضع يا حكيم؟

(يخرجان من المنزل باتجاه أحد المعابد القديمة القريبة من البيت تفتح لهما الأبواب يتقدمان)

سيم : قبل كل شيء يجب أن تعرف أن القبول يتم بإحدى الطرق

نخاو : هل يمكنني معرفتها؟

سيم : وهو كذلك.. فالقبول يتم إما بتكليف من الفرعون أو بحق الورثة أو بشراء المناصب أو بالإنتساب نخاو : ثم ماذا؟

سيم : سندخل غرفة تغير فيها ملابسك فهناك من كان لباسه جلد الضبع أو جلد مزين بالنجوم ومن يتزين بعقد خاص في عنقه مع طفيرة يرتديها مسترسلة

نخاو : وماذا عن الأحذية التي ينتعلونها؟

سيم : أراك متعطشا، مقداما، غدا لزورك وبعدنا نرحل لنقوم بتجربة

مرتزق : هل هي تجربة؟ أم اختبار؟

نخاو : لست أعلم بعد إن شديتي كما أتصور فلن أبرح المعابد مدى الحياة

مرتزق : وكيف عرفت ذلك يا "سيم"؟ ربما تكون مجرد تجربة

سيم : كان ذلك سهلا، إن "نخاو" يكسب هذه التجربة في الحياة بملك آلاف البرديات وقد جالس عشرات الحكماء واطلع على معارفهم. فلا أتصور أن التجربة ستفشل وهذا ما أتمناه وربما يحل هذا برفقتي وإن عاود الرجوع إليكم فهو فشلي أنا ومن معي..

مرتزق : بهماذا تعني؟

سيم : لا أعدك بشيء هل نرحل يا سيدي

نخاو : وماذا عن الغذاء؟

سيم : إن الواجب المقدس يتاديكي.. ونحن هنا ابتدأ التجربة، ألا ترى ذلك؟

نخاو : نعم إنني أفهم ما قصدته..

مرتزق : هيا لنخرج فلي كذلك موعد هام بالقصر الملكي

يخرج كل من الكاهن "سيم" والوزير "مرتزق" ليبقى "نخاو" وحيدا يودع بعينه منزله وكل ما يوفره من راحة وترف وخدمات يضعها في الميزان تاركا إياها كما تركها أخوه معسكرا على بعد مئات الكيلومترات حاميا للوطن فامة قلقة في الفترة الأخيرة نتيجة طول غياب الأول وقد يتضاعف قلقها وحيرتها عند غياب الثاني غدا! عن المنزل فالوزير مقاوض ومحارب دائم الترحل فهو يغادر البلاد قرابة أربعة أشهر في السنة ليتقعد حدود الدولة لكن قرأ ابنها بأن يصبح كاهنا يطمئنها نوعا ما فهو في ساحة كلها طمأنينة وأمان عكس مخاطر الطرق لزوجها المغاوض أو الحروب لابنها القائد.

نخاو : أمي تعالى إنني أحتاجك، سأكتب لك "بردية" أدون فيها أشياء أصدقائي التي بحوزتي. فغدا سأرحل.

تاي : هل كتب على هذا البيت الفراغ والسفر؟



نخاو : وماذا عن العلو؟

سيم : يسمح الإله بزيت الزينة (ميدجت) الذي يوضع عادة في قارورة مرمرة صغيرة أين يتم دهن جبهة التمثال الإلهي

نخاو : وماهي الأنشطة التي يقوم بها الكهنة طوال الوقت؟

سيم : وهو كذلك، الخدمة الصباحية يتوجه الكهان فيها للبحيرة للإغتسال وتحضير الطعام الصباحي للألهة وتقديمه مع الأزهار والثمار وذلك بالترانيل ثم يتسحب الحمالون فيقوم الكهان بالتطهير مع النشيد وبعد الوليمة يتم تنظيف المكان ثم مسح الإله بزيت الزينة أما خدمة الظهر فهاهي إلا مواصلة للخدمة الصباحية ويغلب عليها تجديد الماء في الحوض وحرق البخور وفي المسائية إقامة بعض المراسيم في المعابد الصغيرة الجانبية مع رفع الأطمشة هذا بسرعة إلى جانب الطواف

نخاو : لماذا لا ترشدون الناس؟ وتفقدون أبوابكم لهم؟  
سيم : هذا سؤال يتجاوزني في هذه المرحلة ولكن الطواف لا يمثل إلقاء بالناس وتقربا منهم والآلهة يعرفونها ويرسمونها على جدران مقابرهم وغيرها من الأعمال التي يقومون بها

نخاو : وماذا عن النساء؟

سيم : هن كاهنات ارتبطن بالآلهة "حاتحوت" "نيت" "باخت" "جھوتي" "أنوبيس"

نخاو : وعن علاقتهن الكهنوتية بالملوك؟

سيم : العديد منهم كن كاهنات للملوك فهذه "نفرت نسو" كاهنة الملك "سنفرو" وكانت "حُتْ حرس" كاهنة "خوفو" هذا وتلقب بعديد الألقاب مثل "أخت الإله" و"إبنة الإله" كما تشغل وظائف مثل مغنية الإله أو الآلهة وهن من الطبقات الراقية وخاصة هن بكثرة بمعبد آمون والكاهنة الموسيقية وغيرها من الوظائف والألقاب التي سنواصل الحديث عنها مرات أخرى

نخاو : وماذا عن عصر "أخناتون"؟

سيم : أتت تفقه عديد الإشكالات وهذا عصر إنقلب فيه "أخناتون" عن آلهة أسلافه وقدم لنا "أتون" القرص المشع

سيم : قبل ذلك لا يمكننا وضع بعض أنواع من الأقمشة الصوفية المصنوعة من الكائنات الحية

نخاو : إذن كيف تخطيطون أقمشتكم؟

سيم : ننسج كل الألبسة من خيوط الكتان الناعمة كما نختص بانتعال الصنادل المصنوعة من النخيل، والطهارة من أهم خصائص الكاهن فهو يعيش مع الآلهة ويتابع خدمتهم وأفئذ طهورا وأسمع لي أن أسألك.

نخاو : تفضل يجب أن نتبادل الأسئلة بدون تكليف

سيم : كم من الوقت لم تجتمع فيه امرأة؟

نخاو : منذ شهر

سيم : ويلزمك وقت أطول على جماعك القادم وبعد ارتداك لباسك تمر لحلق الشعر وفي المساء سوف تختن هل أنت مستعد؟

نخاو : نعم أنا مستعد، وعن الإغتسال؟

سيم : مرتين في النهار ومظلمة في الليل وعن حيثنا الذي بدأناه قبل دخولنا المعبد عن الجباز الإيروي الذي يدير ممتلكات المعبد فمنهم من يدير سجون أراضي الإله، مراقبا لجميع الدخل ومن يفاوض مع المعابد الأخرى

نخاو : وعن الكهنة؟

سيم : هناك طبقة الكهنة الراقية وهم خدم الإله والكهنة الصغار وهناك كتبة ينسخون الأدب المقدس والكهنة المنجمون والكهنة الحكماء ومن يراقبون ويحددون الإحتفالات أو الطواف ومنهم من يقوم بالمقوس الجنائزية في المقابر

نخاو : وماذا هناك؟

سيم : معامل النسيج التابعة للمعبد فيجب أن توفر أقمشة الآلهة والكهنة وتوضع كلها في هذه الغرفة وتسمى غرفة الأقمشة

نخاو : وهل ترتدي الآلهة؟ وكيف تتم العملية؟

سيم : نعم يتم تلبيس الآلهة وتوضع الثياب عليها بعد عملية التخليط أين يغسل الإله ثم تقدم له شرائط القماش الأربعة، القماش الأبيض، الأزرق ثم الأخضر و الأحمر في الأخير

سيم : ربما هي مصلحة الدولة والآن سوف نترك هذا  
المعبد لزيارة غيره أين سنجد الكهان الذين إمتحنوا الطب  
وحفظوا أسرارهم

نخاو : وهو كذلك

(يخرجان من المعبد ونخاو لم يرتو بعد من أسئلته  
المحرجة و الكاهن سيم ينتظر بغطنة ماذا يمكن لهذا الفتى  
أن يسأله)

ذا الألف ذراع ويؤسس مدينته الجديدة ليهجو "طيبة" مدينة  
لهتنا العظيمة لكن "توت عنخ آمون" يخلف "أخناتون"  
لغى هذه الديانة ويعود إلى مسالك أسلافه الأجلاء

نخاو : وهي فترة ضعف فيها كهنة "آمون"

سيم : وهو كذلك لكن رجوعهم كان أقوى

نخاو : وماهو موقفك من تدخل الكهنة في حياة الملوك  
حتى وصل بعضكم إلى سدة الملك؟

ARCHIVE

## أحترف الصمت

بسمه الموعبيدي

الشبيب رغم ثقل أيام العمر التي حملتها على كاهلها ومضت بها في سراديب الحياة الخائفة. قالت بصوتها المسكون بونة الشجن منذ عرفتها "جنيتني بالهراد؟" قلت "تركيتها في قاعة الجلوس" قفزت وجرت إلى غرفة الجلوس. أشققت عليها وتساءلت: "هل أعد لها قهوة أم أعد لها عشاء؟" لاشك أنها جائعة وإن لم تشك الجوع يوما كما لو أن حمم الفكر في رأسها تغذي بطنها الخاوي. أسويحت ألع عشاءا وقهوة ... ترى ما الذي أرقها ليلة الياحفة

كانت دوما قلقة مضطربة وكان هذه الأرض تدور فوق رأسها أو أن جبال الأرض تجثم على صدرها والبراكين تنفث حممها في قلبها. كانت تزفر بين الفينة والفينة زفرة حرى يغنيها لهب هذه الحمم. لعلت بي، صبت لها ماء. اخذت تعب منه وكأنها تريد إطفاء البراكين بداخلها ... بدت لي أكثر اضطرابا وشحوبا ... سألتها: "ما الجديد؟"

بدت وكأنها لم تسمع سؤالي أو لم تفهمه. صمعت للحظات ثم نفثت مع زفرتها كلماتها وقالت: "انبطاح ولا شيء غير الانبطاح ونزّ رماد وسوق للنخاسة بأسماء جديدة وعصابات ... يريدون ترتيب بيوتنا بفوهات رشاشاتهم مصاصو الدماء الجدد! يشربون دماءنا بشراوة كأنهم عطشى لا يربون إلا من دمائنا ... غيلان يشتهون لحومنا في قرق..."

تناسلت من السؤال الأسئلة. تركتني لها وخرجت إلى أن لحقتها بالعيشاء فأشاحت عنه بوجهها الذي يزداد شحوبا واكتفت بالقهوة مع قطعة كعك. أمضت جزءا من الليل تقلب أوراقا وتخط أخرى وحين أوت إلى الفراش عند

أدبرت المفتاح في قفل الباب فتذكرت أنها داخل البيت وأني تركتها صباحا غارقة في نوم عميق. حاذرت وحرصت أن لا ألقها. ليلة الياحفة كانت ثقيلة عليها أحسست بها تتقلب في الفراش وتكتم تنهدا. تطرد فكرا سكن رأسها وتطارد النوم فيستعصي عليها. لم أسألها حين ألفتها قبالي السؤال اليديهي - من أين؟ أو إلى أين - اكتفيت باحتضانها فأحسست بارتعاشة خفيفة في جسدها النحيل دلت على تعب وأرقاء أكوته نطولاتها الزائفة بعض الشيء ووجهها المائل إلى الشحوب.

لم أتفوه بأي سؤال حتى لا أثقل عليها رغم ازدهام الأسئلة في رأسي. وربما قد عرفت ما جال في خاطري دون أن أنبس أسألها. ولكنني قرأت الجواب في عينيها المتعبتين "ما عاد يهم من أين نأتي أو إلى أين نمضي وأي وجهة نتجه ... كل النروب واحدة. كل النروب مسكونة بالوجع، من ثية ناتي وإلى ثية نمضي، يسكننا الضياع أنا اتجهنا وأنا حطنا ... لا خارطة ترشدنا ولا بوصلة تحدد اتجاهنا تداخلت الاتجاهات وتامت منا الطرق..."

قالت كل هذا في لمحة خاطفة كومض برق ليطفئه بعدها حزن يسكن عينيها منذ عرفتها وهي طفلة كثيرة الانزواء، قليلة الحديث، عازقة عن لهو الطفولة ومرحها. اجتزت العتبة فبدأ البيت ساكنا لا حركة فيه تدل على أنها غادرت الفراش... أنكون فعلا لا تزال نائمة حتى هذه الساعة"

اتجهت إلى غرفة النوم الغارقة في الصمت والظلمة ضغطت زر النور فقلقت وفتحت عينيها ببطء. قلت: "مساء الخير؟" فلم تنبس ورفعت يديها تسوي شعرها. شعر شديد السواد كجل أيامها وكجل لياليها لم يوظفه

كانت قد أحقرت منها الكثير ورتبت منها الكثير... بدت وهي تعد أشياءها الأخرى وكأنها على أهمية سفر طويل. لم يشغلني الأمر كثيرا في البداية فقد تعودت منها هذا، فهي دائمة السفر والتنقل لا تأتي إلا لتعود ولكن كلماتها القليلة المقتضبة هذه المرة وهي تستفسر عن أشياء وتوصيني بأشياء أوحث لي بأن سفرتها هذه المرة قد تكون أطول وربما أهم.

دار السؤال في رأسي، ولكنها... قطعت عني كل الحبال حين قالت أنها لا تستطيع إخباري بأي شيء الآن وأنتي سأعلم بكل شيء في الوقت المناسب.

لم تنم ليلتها ولكنها كانت هادئة... كانت صامتة... جعلت حديثي لها وسيلتي لمواساتها عن شيء لا أعلمه أو لنسليتها عن أمر لا أفقه. حديثها حديث الذكريات... عن أتراب لا عنهم... وأصدقاء كانوا لنا. ومصائر خطها القدر بهزاية وبراعة

أورث المفتاح في قفل الباب وتذكرت أنها داخل البيت وأني فوكتها صباحا غارقة في نوم عميق حانوت وحرصت أن لا ألتفت لها..

ليلة البارحة كانت ثقيلة عليها. اجتزت العتبة فبدا البيت ساكنا لا حركة فيه ولا شيء يدل على أنها قد غارت الفراش أتجهت إلى غرفة النوم الغارقة في الصمت والظلمة. ضغخت زو النور فشدت بيسري صورتها القديمة المعلقة على الجدار وهي ببذلة خضراء رافعة يدها اليمنى عاقدة الخنصر واليمنى على كفاها فاتحة ما بين الساية والوسطى... كانت قد رحلت وبقيت الغرفة غارقة في الصمت والظلمة وبقيت صورتها تملأ المكان وتؤثته بالطمم... وعيناها الحزيتان دوما تبرقان بوميض غريب... وكان العنبايع يتحدث عن خبر استشهاده امرأة... وصورتها يأتيني من داخل الصورة خال من النشجن الذي كان يسكن تراتره.. مطمئنا... قائلا: ها قد علمت الأمر في وقته المناسب.

السحر كانت أكثر قلقا وأشد اضطرابا من الليلة السابقة ثم بدت وكأنها تكتم تأوها. تناومت في البداية كي أترك لها فرصة الاختلاء بأفكارها ولكن حين أشدت توترها وتأوها، خفت عليها وأحسست بحب سنوات صداقتي لها يتجمع، فقلت لها بصوت الأمومة الشفوق: "مالك؟" قالت: "هل عندك حبة (منوم)؟" ... قلت: "لا... ولكن..." ودون أن تدعني أكمل كلماتي قالت وقد تزايدت نبضة الشجن في صوتها: "منذ مدة لم أعد أنام إلا بها..."

بات الليل ثقيلًا على كلتينا وجمردناقه يكيو عيوننا فتضطرب النظرات في محاجرها ولا تهدم ولا يغمض لها جفن.

أحسست أنني كل أمها الذين رموا بها يوما في ملجأ للأيام وهي رضية. أعددت لها كوبا من الأعشاب عله يهدئ ما بها... ما الذي يجعلها في هذه الحالة؟...

قالت عندما ألححت عليها في السؤال فإنها أمر جليل... ما هذا الأمر يا ترى...؟

لم أعرفها إلا هكذا دوما كانت محاطة بالأسوار والغموض ولكنها هذه المرة تبدو أشد قلقا وتوترا وأكثر تفكيرًا. لم تكن فتاة عادية لها اهتمامات بنات جنسها. انشغلت عن النفس والأهل بشعارات جرت وزامها طويلا، بأحزاب ومنظمات وجمعيات أسستها وبمظاهرات نظمها، وهتافات أطلقت فيها العنان لصوتها المسكون بالشجن، وكانت تقول: "لكم أهل ووطن ولي وطن فقط". "سكن الوطن قلبها وسكن رأسها التفكير في الوطن. كان حبيبًا منحه عمرها. كان أبا أنجبها وأبنا أنجبته... كان جرحا يمتد وكانت تعتمر من روحها بلسمًا له.

كانت تحب التأريخ... وصوت "فيروز" وهي تغني لصباحات الوطن... وتبكي للوطن الجريح في قصائد محمود درويش.

هذات قليلا ولكنها لم تتم. عادت إلى الأوراق... تركتها لها وحاولت أن أنام قليلا. وحين انتهيت لها صباحا

## لحبة مؤلمة

### أصيل الشابي

بالرغبة في امتلاكها ووضعها في مكان يمكنني أن أنظر إليه باستمرار، ولكنني أخاف أن تمتد أصابعي إلى الأمام أو إلى جانبي وتحاول جعلها قريبة مني أكثر فلا تجد غير الفراغ.

\*\*\*

كنت أريد أن أعرف من أمجد حقيقة ما أشعر به، وكنت أفكر أحياناً في ما حصل لي متصوراً أنه الحب، وكنت اعتقد أن ذلك الشجور مثل المواليد الجديدة يحتاج بلا ريب إلى الدقة حتى يكون بمعنى عن السوء، نعم وكنت اعتقد أنه من غير المقول تركه هكذا بلا رعاية، فالمواليد بعد إنجابها لا يصح تركها بعيدة عن القلوب، المواليد تكبر بين أيدينا في كل لحظة كالأزهار المتسلقة المحاطة بالهواء، والمواليد متى تركت وحيدة نهشها الجوع وماتت ميتة متوحشة، لهذا كنت أريد أن أمد أناملني والأمس من يخطبني حتى لا أكون متوحشاً وبعيداً.

أركب في عربات المترو، أشاهد الكثير من الفتيات، أتخيل كلماتها مجدداً، الأثم بينها وبين الوجوه المتبسمة والمنقبضة والمتألّمة، أقول بيبي وبين نفسي لا يمكن أن يكون وجهها منقبضاً، لكن ربما يكون مثالماً أو مبتسماً

هكذا أصبحت بعد مدة جزءاً مني يرافقني أينما ذهبت وينام أيضاً في داخلي، كتبت لها بعض هذه المشاعر على الشاشة فكتبت: ما أجمل صورة رجل يحمل في داخله امرأة ويطوف بها حيثما ذهب وينام وهي بين جنبيه أمانة كانت تعرف أنها تتحرك في أحشائي كما تتحرك الأجنة في بطون الأمهات فتفتح عيناها ويظهر النوم بعيداً. أشعر الآن بعد وقت قصير أن بعدها أصبح مؤلماً.

\*\*\*

كنت أجلس يومياً إلى جهاز الكمبيوتر وأخاطب على الانترنت أشخاصاً لا أعرفهم وأعرفهم. في الأيام الأخيرة اعترضت سيبي، الآن أشعر بالإنجذاب نحوها، حاولت معرفتها معرفة مباشرة ربما للروح بسرّ ما... ربما لأنني احتجت إلى ذلك.

في كل ليلة أفتح رسائلها الطويلة أو المتوسطة أو القصيرة، وأحرز بعد ذلك ردودي الساخنة، ألتهم تعرفون بالطبع أن الردود الساخنة صنعة الدماء الساخنة والصادقة، لهذا أبدو متأثراً متأثراً جداً في الوقت الراهن أميل إلى الاعتقاد أن ههنا استجابتاً روحانياً كما يقول ابن حزم بين جنابات نفسي، الحقيقة لأول مرة يحدث معي هذا، كنت أخاطب آخرين وأخريات لمجرد السخوية من المشاعر الساخنة التي تكون في حاجة إلى الإطراء، كنت ألتفت تلك المشاعر وأتلاعب بشكلها على مدى وقتي إلى أن تأخذ شكل البيضة، ثم أرمي بها بعيداً عن أصابعي في مناطق مجهولة تماماً.

سألت أمجد عن الاستحسان الروحاني فضحك، كان متشائماً، كان يعتقد أن مشاعر الناس اليوم مجرد فضفضة. وكنت أنا أعارضه وأهرب من فكرته تلك، على كل حال ما كان يجب عليّ أن أسأله هو بالذات.

\*\*\*

أغمض عيني، تقول: احبك، تحدثني كأنها تجلس إلى جانبي أو قبالي وتنظر في عيني مباشرة، تقرأ أفكاري وملاحمي وهواجسي، ثم في لحظة من اللحظات تستطيع أن تمضن بين أناملها عواطفني المتأججة. بعد ذلك تأخذ في التفريق بين ما هو محبب وما هو كره، وكنت أنا أتحدث كأنني ماثل بين يديها بحيث يمكنني أن أشعر بتقلعها.

في هذه اللحظات أشعر بعد أن سلطتها أسرارني

فتلك الحبيبة يصعب تخليصها من حقد أمجد، وحبيبة ملطحة بالحد قد يكون فراقها أفضل. ينبغي أن تعرفوا أنه كان في إمكانها أن تقودني إلى مكانها لأنني بها وتلقي بي، ولكنها تركتني وحيدا تحت قبة سوداء، سألت حينئذ عليّ خيوط حمراء جعلت بشرة وجهي ترتعش، رفعت يديّ فوجدتهما منتفختين، كان فكري شاردا في صورة الحزن هذه.

أركب عربات المترو من جديد ولكن دون رغبة حقيقية في تأمل الوجوه، وجوه الفتيات تقترب مني وتحيط بوجهي، العيون الشبيهة بالكريات الملونة تقفز إلى قلبي، وإذا تبدأ الخيوط الحمراء في الظهور أنزل في أوك محطة تمرضني، وأشرق في الغناء بصوت خافت، بعضهم ينظر إليّ باستغراب، في حالة كحالة المشي هذه كنت أكثر جراءة حيال الآخرين، فانا الآن قادر على شتمهم إذا أزم الأمر لكن ربما لاحظوا على وجهي تلك الخيوط الدموية، دعنا من هذا فالحقيقة أنني أضحك في داخلي على بطولهم للعدلية وأسنانهم الصقراء، بعد ذلك ها أنذا أفتح باب البيت فوقف أشعل جسمي من الحرارة.

في الأيام الموالية بدأت أشعر بالفراغ، ثم أخذ الفراغ في الاتساع، تذكرت تلك الهوة السحيقة التي يمكن لأحدهم أن يسقط فيها.

\*\*\*

يا أمجد ربما أكون قد أريضتك دون أن تشعر أنت بذلك، فقد انتقمك لك من نفسي على أحسن وجه.

\*\*\*

بعد أسابيع قليلة كنت مارا كالعادة في ذلك الشارع الذي قطعته آلاف المرات، كنت أركز نظري على المترو القادم من بعيد بعرباته الراقصة، وفجأة سمعت ورائي ضحكات متتالية، لما التفت بسرعة للأنقط الضاحك رأيت وجهها يشبه وجه أمجد، كان جسمي كله من الخلف واقفا في شباك عيبه لهذا شعرت بفعل شديد، انتبهوا قد يكون ذلك محض خيالات، لما بلغ المترو أقرب منعطف كان فكري منشغلا بعرباته الراقصة المتزلقة من مكان إلى آخر وكانت حينئذ الكريات الملونة وراء البلور تنتظر صعودي.

تعجبت من أمجد لأنني لم أتوقع أن يعاملني بذلك الجفاء، المحزون في الصحف أمثاله يكون عادة حسدا قويا يجعلهم قادرين على النصح، كنت أريد أن يستمع إلى كلامي من البداية إلى النهاية، إليكم فقط أقول الحقيقة كنت أنا وبعض الأصدقاء تنسل إلى مواقع الآخرين على الانترنت، نقرأ كلماتهم عن الحب، نقالب أفكارهم بين أعيننا، ثم نضحك طويلا لأننا كنا نشعر أننا نجحنا في معرفة أسرارهم، كان ذلك ممتعا لكعبة الكلمات المتقاطعة، ولكنني اليوم أشعر بالذنب.

أنا اليوم أكره أمجد فقد عاملني بقلة أدب حينما لم يسمحني واعتبرا أعانيه أمرا تافها، فقد حاولت تحريك مشاعره تجاهي فوجدت نفسي عاجزا عن فعل ذلك، ويمكنني القول إنها صمعا لا يمكن للتأثيرات أن تبلغها مهما طافت حولها.

\*\*\*

كنت أريد أن أعترف لأمجد لأنني أنا مخطئ له كلمات العشق، أنا الذي عذب قلبه في الندابة حسما كان الانترنت جديدا عليه، أنا من عرضة للمغالطة، وفي مقابل ذلك كنت أريد أن أسأله إن كان هو من جعل قلبي يهتز كل هذا الامتزاز.

كنت متأكدًا بيني وبين نفسي أنه إذا لم يكن هو من فعل ذلك فإنني سأدفع بيدي إلى الأمام دون أدنى خوف لأجذب تلك الحبيبة إليّ متجاوزا تلك المسافة المقيتة بيني وبينها.

كنت أريد أن أطوي صفحة المغالطات بيني وبينه، كنت أريد بعد كل ما حدث أن أنهي ربما لعبة مؤلمة يحتمل أن أمجد يشدها بوسن من بعيد، وكنت كلما تذكرت وجهه آخر مرة ومقلاتنا على وشك الإنفجار ازداد خوفي وارتعشت عظامي وقلل جسمي مثل جسم على حافة الفرق. كلمات ابن حزم عن الحب ترن في أذني باستمرار أوله هزل وآخره جد، الآن أحتاج إلى المساعدة، إلى العيون الرحيمة والقلوب المتعاطفة والكلمات الرقيقة تماما كما يحتاج إلى ذلك الأطفال الصغار أو الشيوخ الكبار أو الجامطون لعاهات خطيرة، اليوم أبدو مقتنعا بأن أطوي صفحة الماضي وأنهى رغم كل شيء حبيبتي المقترضة.

## قصص قصيرة جداً

### الأزهر الصحراوي

الصديق الوفي الذي تحسن صحبته فقال : أوفى الأصدقاء من يطعنك من أمام طعنة نافذة.

#### 5. حبة لا تموت

قال محاوره بزهو وشماتة : إن الفكر الذي تحمله قد مات وتهاوؤه الزوال. " فرد بثبات وخشوع : نحن نموت أما الأفكار حبة لا تموت كالأعاصير تماماً تخفت وتثور.

#### 6. حيرة

سألني صغیرتي في قلق ما الذي يصيبني لو عضني كلبنا؟ فأجبت بوثوقية : "داء الكلب". فأضافت بمكر وما الذي يصيب كلبنا لو عضه؟ هل يصيبه داء الإنسان؟ فسكت. وانطلقت من يدي تريد عض الكلب.

#### 7. إقصاء

قالت شادية بنت السنوات الخمس لأماها. قبل أن أولد أين كنت أعيش؟ فأجابت بتلقائية : في بطني يا ابنتي في بطني " فأضافت بحماس وهي تقترب منها : ومن أي مكان خرجت يا أمي؟ " أحمر وجه الأم وصاحت غاصبة وهي ترجأها : احضني دميئك ونامي يا ساقطة.

#### 8. اللجنة تحت أقدامها

قالت له أمه الذكورية : يا وحيد أيامي معدودة واللجنة

#### 1. خيبة

كانت تهمس متألمة وهما يجلسان، منفردين في قاعة الجلوس : يهدوء حبيبي..... يهدوء أه أه أي.. إني ضيق لا تكن عنيفا هكذا. إني حبيبك الرقيقة أوجعتني! يا لطيف أوجعتني!! سمعت ضحكتها ونحنحتة ومو يقول " سأنزل فوراً لأبذل هذا الشاتم الضيق

#### 2. ذباح

ملأ كلب واغن مسنّ فضاء الشمية نباحاً وإزعاجاً لبني جنسه فقال له إبنة الحرر معاتبا : أسكت يا أبي. أمقابل حفنة من النخالة المتربة تحرسهم بنباحك طوال الليل؟ إنهم لا يستحقون جهودك " فأجابه بنبرة حزينة : يا بني أنسيت أنني كلب؟.

#### 3. تحرز

قال لها الناعون : إن زوجك قد مات - تهللت أسارير وجهها، سألت دموع الفرح وركضت لتفتح قارورة الشامبانيا -

بعد أيام قال لها الناعون : إن عشيقك قد مات - تهللت أسارير وجهها سألت دموع الفرح وركضت لتفتح قارورة الشامبانيا.

#### 4. صديق

سأل ابن المقفع قبل أن ينفذ فيه حكم الموت عن

### 10. إحياء

لما خسر تلك الليلة كل ثروته على طاولة قمار نام في مكانه  
وقصد قارئة الكفّ صباحاً . تأملت كفّه المبسوطة أمامها  
وقالت له : ستقضي خمس سنوات شقياً مظلماً فسألها  
بلهفة : وبعدما رنت ببرود : تكون قد تعودت على ذلك .

### 11. عشق

طوّقه فرسان القبيلة وشيوخها ونساؤها وصوّبت  
السّهام إلى قلبه وقالوا جميعاً : أهرج عبيراً . فقد ولغت  
في إناثها ثعالب وكلاب . عليك باينة عمك خدوجة  
حرة الحرائر وبنت الأصل والنّاس . فقال : يا قومي إني  
أرى ما لا ترون . انكروهم أكل العسل مع الناس  
وتشبهون أكل الخبز فرادى؟! فما كاد ينهي حتّى  
مزقته السّهام

تحت أقدامي ولن تدخلها حتّى تنال رضاي ولن أرضى  
حتّى تتزوج قريباً وتملأ البيت أطفالاً .

أفزعته كلامها المعاد وهو التقيّ النقيّ البريء فغاب  
ساعات ودخل عليها بازملة يتبعها أولادها الأربعة  
وهو يقول مطمئناً : ابشري يا أمي لقد عقدت عليها  
الآن .

### 9. وفاء

اشتريت أن يكون مهرها خمسين رسالة بيعت بها إليها  
من غريبتها فقبل مفتيحاً ثم قالت وهي تودّعه باكياً في المطر :  
" لا تحرمني من حبيبك كلاك اغتني بخيض رسالتك..."

لما عاد بعد عام وخمس وخمسين رسالة وجدتها قد  
تزوجت موزع البريد.



## شموخ... فوق زخات الألم

محمد المحسن

"إذا أردت ألا تخشي الموت، فإن عليك ألا  
تفك عن التفكير فيه" (Sénèque)

ومن حلق أن تنساني فمن غاب عن العين ينساها القلب  
صرخت بملء العقل والقلب والدم : لا يا ابني لن  
انساك... لن يطويك الزمن... لن يباعد بيننا . الزمن لن  
يطوي أمثالك ممن خبروا شعاب الجبال، وقفز البراري...  
ستعود كما كنت جوارب آفاق يصبر على المكاره... ليس  
من السهل أن تتوازي خلف التخوم ولا أن تضيق ولا أن  
تموت... ولا أن... استفتت على أبي يثن بصمت حزين  
لحقته فوق تروابي ومشيت به فشعرت كأنني أحمل  
كيسا من العظام أسلته "المراحض" وأسكت بيديه حتى  
انتهى ثم حملته من جديد.. كان حزنا صعب العراس  
يلتحف بأضلاعي...

### صباح يوم الخميس على الساعة السادسة حزنا

دخلت الغرفة فرايت أبي مسجى، وقد تبع مرضا،  
وتحلفت حوله أخواتي، انقبض قلبي بسرعة وأسرعت إلى  
جانبه، كانت شفاته تتحركان وعينه مغمضتين بعنت  
والم، وهيكله هامدا ساكن النضج... اقتربت مني أبي  
وهمست في أذني بصوت مكتوم : "لا تحزن لا ابني...  
الحزن ماء غريب لا يغسل ما يجب غسله إلا في لحظات  
هاربة..." ... لا يا أبي ... إنني حزين. الحزن حالة من  
الهمود. كالقهوة التي تغور وتغور، ثم تتراجع وتستقر في  
قاع الركوة. أنا قهوة فارزت وهمدت جسد يتلوى في فيض  
الألم... أنا كتلة من ألم... ترى، يا أبي، هل سيطوي الموت  
جناحيه الأسردين على أبي؟" التفت صوبه ثانية، فرايته  
يعض شفته السفلى بعنف وقد تيبست يده تحت جنبه  
الأيمن. وتهادت الأرواح على صفحة وجهه غائمة كأطياف  
مراكب الصيد عند الغسق...

.. المطر يغسل الفضاء، وحباته تسقط على الأرض  
فتتناثر أشبه بخيالات تولد وتندثر، وعلى المدى تنطرح  
الأضواء فوق المستشفى الأكبر بياضا من العدم، تذكر أن  
لثة بشرا يعيشون أيضا... لقد اكتشف الطبيب السارم -  
المرض الخبيث - الذي توغل في رثة أبي وبدأ ينقروها  
بشراة فجأة، مما جعله يحدد موته بوتابة إدارية مرعبة...  
هذا الاكتشاف المفجع أجبرني على العودة به إلى البيت  
حيث سيكون الوداع الأخير.

أنا الآن، مثقل الذهن من رؤياه، مكتوب المشاعر، إلا أن  
تألمه لم يكن يثير من الألم بي، أكثر مما يثير سخريتي من  
الحياة فانتهاه الإنسان إلى مثل هذا المصير لا سيما بعد  
أكثر من نصف قرن قضاء يعطي الحياة حيويته ونضارة  
صباه، هو ضروب من العبثية التي لم أستسغ كنتها بما فيه  
الكفاية... لقد غدا أبي في حكم الميت، وانفرد في عد  
أيامه بصبر الأنبياء... هكذا بعد أكثر من نصف قرن  
أعطي فيه الحياة أضغاث ما أخذه، يحيله المرض إلى  
كتلة من عذاب...

### فجر يوم الأربعاء على الساعة الخامسة أما

انه ليس معقولا أن يموت أبي، كما أنه ليس معقولا  
أيضا أن يعيش على تخوم الألم، ومع ذلك فلا شموخه فوق  
زخات العذاب، عجل برحيله، ولا أنا قبلت بأن يموت، وقضان  
في تناقض محتدم، إلا أنني محتدمان بصورة قنوية وذلك  
هو جوهر أحزاني... قبيل أنبلاج الصبح بقليل سرحت فيما  
يدور أكثر مما ينبغي فأغفيت... . رغبت في البكاء، بكيت  
دون دموع تراءى لي والذي يوجهه المهيب ورجواته  
الغياضة، خيل إلي أنه عاتب علي... أنت نسيتي - قال لي -

## عند المساء

حين الظلمة تترك على الامتداد على حي نابت في مكان ما من الجنوب ... تحرك كائنات بشرية وسط الفراغ، وتتمل بعض الأصوات التي تحملها الأحزان وتطوح بها بين أركان البيت... في تلك اللحظات المنقطعة من عقل الزمن... يتوجع السكون ويصاب الصمت الذليل بجراح يفقد على إثرها الليل سوه ... ثم يتعالى الأنين ويتعالم الألم فترتجف قلوب أعنى الرجال... وتبكي عجوز بصمت جليل:

- رفيق دربي يموت...

- لا لم يموت ...

- استدع الطبيب يا "محمد"

- لا ... لم يعد يفيد...

وسط البيت ينفث فراخ مل، صمت غير محدود، وفي هذا الفراغ الجائع المحموم تصنع الريح ارتعاشتها في المدى صوتا يحاكي نحيب الأرواح... انتهت صوب أبي ذاهل اللب والخطى ينهشني في داخلي خرابة كاشع ويتناهي إلى سمعي أنين قاهر ما فتح بضائع كالزجاج البعيد... اقتربت منه فالفيتة مسجى وقد اعتصره الضمور واعترى جفونه ذبول وحافت بعيني أوزام وغشيت وجهه سحابة من عذاب كافر ... أعمت النظر فيه فوجدته يتلوى كنبات زاحف والكلمات تدغم في حلقه ... وشيئا فشيئا ارتخى جفناه كستارة تسدل وتشابكت يدها وهما تضغطان على الألم في صدره، ثم بدأ يتكلم ويرتخي وبين التكلم والارتخاء تضيء عيانه وهما يتحattan عن وجهي لينظر تلك النظرة التي ستورثني الحزن الأبدى ...

استيقظ من نوبته الأخيرة فاقتربنا منه حتى لامست أنفاسنا جسده الواهن، ولقد راح بعد ذلك يغمض ينفق، كلمات لم تكن نسمعها يوضح، إلا أنها تذكرنا برفاق دربه الذين مضوا وتواروا خلف الدروب، ومن ثم أنركنا جميعا أن هذه الكلمات لا تعدو كونها صوتا مختنقا لزم يسقط في الأفول... فهنا من أبي، ببضع إشارات وغمغمات متعبة، أنه يريدنا أن نقرب منه، ففعلنا، ومد يده فمددنا أيدينا ووضعناها عليه، سحب يده الثانية ووضعها فوق الأيدي كلها، في تلك اللحظات كانت أمي تبكي بدموع سخية، أما أختي الكبرى فقد كانت الكلمات

تخرج من شفتيها باردة، بطيئة لا معنى لها مصحوبة بنظرة شاردة لم تستقر على وجهي أبدا... وفيما عدا ذلك فقد استمرت تقرأ الآيات التي حفظتها من القرآن منذ أربعين عاما.

## الجمعة قبيل الرحيل الأخير

لم يعد يوسع أبي أن يحرك أطرافه كما لم يعد يوسع أخوته الأفاضل أن يرفعوا رؤوسهم عنه، وفي تلك الساعة العصية كاد الزمن أن يتوقف أو هكذا خيل إلي... وهي تلك الساعة أيضا شعرت بالدمع يطر من عيني، وبالم هائل يجتاحني ويعتصرني... والتفت فجأة نحوه فرايت عيني تتشattan على وجهي، ورايت جفنيه ينحسران إلى أقصى محجورهما كأنهما تريدان أن تتركا لعيني أوسع رؤية ممكنة في آخر لحظة بالحياة، وراح يريق عيني يذبل كنبالة سراج منطفئ، أو كحجر مرو أملس ميلل يوضع تحت شمس حامية تنخر الشمس رطوبته شيئا فشيئا ... صرخت أمي جرحية مزقت وشاح الصمت،

- استدع الطبيب يا "محمد"

- لا... لم يعد يفيد...

الآن بدأ خدر البرودة يحكم قبضته على جسده وببطء شديد راح يغط في موت عميق... عندما تبهت الأيام، وتطفئ في عين النهار ابتسامة حاولت كثيرا أن أغذيها بدمي، يتعالى صراخ من هنا، أو نجيب من هناك، وتتوالد حول الأحداق أحزان كثيرة وعابثة الشعور، تذكر أن الانتهاء قد افترق بكل شيء..

عند المساء مات أبي، بكل حتمية.. مات وهو يوصينا ألا نخلفه (...). وبلغت رعائتي لأمي بأعباري سندها الوحيد

لقد تجرأ الموت وسأل أبي لماذا يعيش؟ ولا بد أن يكون المرء سخيفا ليسأل الموت عن علاقته بنا، غير أنني صرت سخيفا لحظة من زمن وفي هذه اللحظة عندما نظرت إليه يستلقي في استقرارة أبدية بلا عيون سألت لماذا يموت أبي؟ وأدركت أن السؤال قدرني ... وأدركت كذلك أن الوزر الذي خلقت لي سيثقل كاهلي ... وقد أتوء بحمله أذناء عبور الدرب الأخير..

## نقطة الصفر : قراءة في رواية "المرتدة"

لفوزية الزواري

كوثر خليل

المكان وعاء يشكله .. تنقسم هندسة المكان إلى مرجعيات عديدة فالشخصية الأساسية قد هجرت القوية فارة إلى فرنسا مع أجنبي لا ينتمي إلى لغتها أو دينها أو حضارتها وإذا كان السفر متحققا ماديا فإنه دليل على أن وعي الشخصية قد بدأ يضيّق بذلك المكان المعادي لها كأمرأة ( وهو ما تدلّ عليه أسماء الأمكنة : الواح العارض 9... هي الشيطان ص 31) فهي تلك المرحلة (أوائل السبعينيات) لم تكن المرأة في قريتها على الأقل تملك أكثر من **البيعة الجداري** / تقضي بينها حياتها منتظرة الزوج أو الطوفان وهي الحقيقة نجد أن المكان في الرواية ليس ساكنا وإنما هو لوحات متحركة يلتفت الضوء على بعضها فتتمت الأخرى بالضرورة بفعل الذكرى أو الوعي الجريح ويمكن أن نقسمه إلى ثلاثة أنواع :

**١- المكان الاجتماعي :** يحتوي هذا الصنف على تناقض أصلي نابع من نظرة المجتمع للمرأة فهي حين نجد أن المرأة ممنوعة من الأمكنة العمومية لأنها ببساطة خاصة بالرجال فإنها تمارس لا شعورها الجماعي في أمكنة أخرى تتصل بالمسكوت عنه فـ "ريم" التي عادت لقرتها من باريس وتحت إلحاح ابنتها الصغيرة التي تشعر بالعطش والانهك اتخذت مقعدا في إحدى المقاهي فإذا بالنادل يرفض أصلا أن يخدمها "فهمت فجأة خطئي، لا تجرّ تونسيسة أن تعرض نفسها، بهذه الطريقة في قلب القرية، في مقهى، لأن هذا المكان خاص بالرجال وفق قوانين غامضة إنه مقنّن بلذائهم وتخميناتهم وتعليقاتهم التي يرمونها في وجوه العابرات القلائل يصحبها بصاقهم" ص 59. كما أن هذه الغريبة التي كان سبب عودتها الأساسي موت أمها منعت من أن تراهي للمرة الأخيرة بعد فراق دام خمسة عشر عاما لأن الرجال فقط

"فجأة"، ظهرت قريتي. تملكني شعور غامض بالتحوي، منحت نفسي لحظة كان الوعي فيها حاداً كتلك النواحي التي تسبق عمليات التخدير ... كان يجب أن اسكب تحت أجفاني شيئا من روح الحياة قبل الغياب. فاليقظة قد تحملنا إلى وجود جديد ينبثق من زخرف الموت. غلقت عيني على آخر ذكرى اندفقت في طبقات هياتي الباريسية ولكنها بقيت خالصة ككتابة هيروغليفية تحت الرمل "المرتدة ص 14.

### مقدمة :

خارج إحدائيات اللغة الأم، من داخل الوعي بالزمان والمكان.. في تفاصيل الجدل بين الأنا والآخر ينبثق نص "المرتدة" لفوزية الزواري (La retournée) ولكن العنوان يتخذ بعدا إشكاليا في مرجعيته العربية والفرنسية معا، إنه ارتداد عن وارتداد إلى... ارتداد عن عالم لم نختره ولكننا منه. يتخذ المكان من خلال هذا الوعي المغارق خصائص جديدة وكذلك علاقة المرأة بالرجل بما هو تاريخ وبما هو مشروع والمرأة بالمرأة كتاريخ وكمشروع أيضا. إنه نص لكتابة تنطلق من أرضية عربية ولكن انتماءها لحضارتين، أنتج رؤية خاصة وطبع نصها بكثير من الجورة في التناول. إنها نقطة الصفر... لحظة لا ترحم، تحاول فيها الكاتبة أن تنفض عن المرأة ثوب شهزاد وعن المكان غبار التواريخ.

### ١. المكان أو الفضاءات المرتقبة:

تبتدئ الرواية لحظة العودة فيكون وعي المكان على سبيل الاسترجاع وإعادة إنتاج الوعي وليس من قبيل أن

"المستعد إلى الرحيل لا ينقضي عنه الرحيل" إلا أن هذه التجربة كانت مفيدة لها حضاريا وجعلتها ترى قريبها بعين أخرى: "منذ أن اتخذت الطريق إلى قريتي تشوش إيماني بالتطور والدقة ضاعت إحداثياتي الغربية في نوع من العدم الهادئ والديمومة غير واضحة الحدود.. بدا الناس والحيوانات وكأنهم مجمدون في الفضاء.. ص 14. هذه الشخصية الباحثة عن الانتماء في الآخر لم تعدم التعرف على إيجابياتها.. في باريس لم أحاول أن أتعرف الانتماء الطبقي لعاشقي أو أصدقائي كانت العاصمة الملونة المنقبة لكل البلدان وأهلها تسخر من الاعتبارات الاجتماعية ولا تكتثر لنقاء السلالة" ص 133. ولكن هذه البلاد التي يهوت عقلها، هل قدمت لها السلام النفسي، هل صالحتها مع حضارتها ككاتبة باللسان الفرنسي؟ "لا فرق بين "ليه" و"باريس"، لقد مرتت من القوية الصغيرة بليليتها المظلمة يشقها هذه الجن وأهات العائدين إلى مدينة الأنوار المظلمة التي لا تنام ولا تسمح بتسرب هسيسات الماواء" 189-190.

### 3- العزى:

يستقر المكان عن حُلَيْن الأول يحمي الهوية الجماعية ويعيدها إلى تاريخ الحضارة وأصلها والثاني اختياري فردي يمكن أن تجد فيه الشخصية مرساها انطلاقا من ازدواج هويتها القائمة على هوية أصلية وأخرى مستعارة، فالأول يمثل منصف عالم الآثار والذي كان يدافع بقوة عن معالم القوية بما هي حافظ أساسي للهوية البربرية الرومانية للبلاد والذي يجب أن لا تقضي عليه رياح التطور والمعاصرة إن انكبابه الدائم على التاريخ جعله يفهم مسافة مع الأشياء كما أن معاشرته للحجارة علمته الحكمة والرفق.. كل ما فيه صدق لوجودات أخرى، ربما كان الماضي البعيد يسكنه كما يسكن الصدى الجبل وصوت المحيطات الأصداف 147-148 والمكان الثاني هو تونس العاصمة بما هي مكان يجمع بين عراقة الماضي والتفتح على الآخر "قدرت فجأة أنني افتقد المدينة ورغبت في الهروب من الجو الثقيل الذي استقر بإبنة تلك الأضواء التي تكذب الليل.. المقاهي والواجهات المعتمة، مضى وقت طويل لم أُر فيه العاصمة، كانت مجرد جملة اعتراضية" ص 189. ولكن تطورات الرواية تقضي على استحالة التعايش على طرفي تقويض (القوية وباريس) ولهذا تبقى العاصمة ضمامنا لمحافظة الذات الكاتبة على

لهم الحق في حضور مراسم الدفن" ص 29. إزاء هذه الصرامة اللامحدودة نجد ممارسات غريبة تحدث في مقام الأولياء الصالحين تكشف عن نساء لا تعترف بالحدود ولا تعرفنها أصلا "لقد أكد الرعاة أنهم كانوا في بعض الليالي يعيشون بهالة من الظلال النارية الكامنة فوق رابية "للة الشاردة" مرتاعين بأهات كأنها سعال الظلام" ص 9. كما أن مقام الولي الصالح سيدي الميزوني كان مسرحا لعلاقات الحب المستحيلة التي يرفضها المجتمع أو الدين "كانت النساء يلتجئن مع عشاقهن إلى أقبية الأولياء دون أن يعرف أحد لماذا (...) القرويون لا يفتخرون شيئا لقد كانت النساء الأثامات يلتجئن إلى محاريب الأولياء هربا من فصاص المجتمع بل كان للبعض ولي أمر يشفع لهن لدى الرجال والله" ص (11، 214). فالحرية التي لا تجد متنفسا لها في الأعمال العادية اليومية قد تسفر عن سلوكات شاذة يدعو لها الجهل ويفذيها الحرمان وقد ظهر ذلك من خلال الكوميديا الاجتماعية المتمثلة في اكتشاف أصل الولي الصالح سيدي الميزوني وفضح جذوره المسيحية الأجنبية "كيف يقبل أن تضع مئات العفاري أيديهن على جسد خائن حتى وإن كان بلأزوح، وإن تتخطى الأمل ضريحه تبركا بغية إنجاب كليل؟ وأن تتلقن عند رأسه ملايسون الداخلية الأكثر جميعية بل كيف تتلى آيات من القرآن على مقامه المسيحي؟" ص 282. يخضع المكان في صفته الاجتماعية إلى مفارقة جادة تجعل من مقامات الأولياء من جهة التحليل النفسي عاملا يصعد المكبوتات ويمتصها ولكنه لا يفيها بل يكون شاهدا عليها...

### 2- المعنى:

تتعد في هذا المعنى الذات الكاتبة مع الشخصية "ريم" التي تمكنت من مواصلة دراستها بالولاية التابعة لها قريتها إدرايا (الكاف) وقد تركت في نفسها أثرا عميقا "سيكا المخيمية على الراية البيضاء، متكفئة على ذاتها، أراها أمامي كما لو كان ذلك منذ ست وعشرين سنة حين دخلتها أول مرة، لقد كانت منفايا الأول الذي احتوى كل المنافي" ص 169. فهذه الذات المسكونة بالغربة قد غنتها تلك المرحلة فلم تزدها إلا إصرارا على الانعتاق ونبذا للمكان، يحتوي الذات فيسجنتها في إحداثياته الاجتماعية والثقافية. تترك قريتها (إبنة) إلى ولاية الكاف وتترك ولاية الكاف إلى فرنسا فلا ترى أمانا إلا أمان

يسحقني فلا أرى إلا ركنًا من السماء مضرجا بالدم" ص 311,310

2- الاستشباح : يقوم الحلم بوعليقة تعويضية تنقلب فيها الأدوار بين الضحية والجلاذ. لم يعد صهره غير موضوع أعريه، اعتقه، أمزق إهابه، اقطع قميصه بأسنانيه فينفتح، يغمض عينيه ويدافع بصعوبة، انه عار، أبهتر ثيابه حولي فيما يجلس هو كحيوان جريح" ص 311-312.

يمثل هذا المشهد نقبض الأول تماما، إنه اقتصاص من التاريخ، يسفر عن شخصية في لحظة تحول قاسية : "أشعر أنني سيدة الليل، حاكمة القرية، أحمل شعور السعالي (أنثى القول) الفاض تلك التي لا تعرف الذنب ولا تضيق بالمبادئ أشعر وأنا أحرث هذا الرجل بأنني أتمسك مع أرضي، كان لا بد لي هذه الليلة من جسد عدوي لاتصال مع جسدي" ص 312.

3- الخلاص : يبتثق الحلم على صورة منتصف الرجل المشروع ذاك الذي يحفظ الهوية، هوية الأرض والتاريخ ويصالح الشخصيات مع إحدائياتها فالمكان لم يكن سوى صورة معلاة للجسد والأخر لم يكن سوى صورة معلاة للأنا

### III- المرأة كتاريخ وكمشروع :

ينفتح النص على فسيفساء من النساء يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة أنواع :

1- نساء القرية : تمثل هذه الطبقة وعي القطيع، مرحلة التشابه والمحاطة للنظام الاجتماعي، صنف يبرر العادات والتاريخ ولا يطمع في أكثر من رضا الرجل واعتراؤه وقد مثل هذه العلاقة الرمزية مع الكاتبة اختتام التروام وفي ذلك دليل على أنها نسخة من النظام في حين أن الكاتب نسج مغرد صانع لذاته "لم تكن نراهما إلا معاً، موتديتين ذات اللباس، في المنوال كانتا تأكلان وتراجعان بدوسهما معا ومعا تتألمان، دخلتا المدرسة في يوم واحد هو 1 أكتوبر 1955 وخرجتا منها ذات اليوم أي في 30 جوان 1960 وشاء القدر أن لا تفصل بين خطبتهما إلا بعض الساعات" ص 36. هذه الكوميديا الساخرة توضح هذا النموذج التبريري للتاريخ

جذورها دون اضطرابها إلى تحمل مرجعيات القرية الضيقة.

### II- الرجل كتاريخ وكمشروع :

تبدو علاقة الشخصية بالرجل متوترة إلى حد بعيد بل إنها تنبض بعلاقة تاريخية تعود إلى ما قبل ألف ليلة وليلة. "لقد عرفت ما جعلني أهرب من بلدي : إنها تلك الكتلة من الذكور المتراسة الحازمة التي تحجب الأفق" ص 21. ولكن هذه الصورة اللاواعية التي يعزها المجتمع نجد نقبضا لها في علاقة الشخصية بابيها الذي لم ينجب الذكور! لقد كنت امتدادا لرغبات أبي الدفينة كما الأصابع اليد تدفعها إلى الإنجاز، لقد اكتسبت المعارف من أجله ولأجله ذهبت إلى المعهد لأروي تعطشه إلى العلم لقد كان مقدس المعرفة رغم أنه لم يقض إلا بعض السنوات في المدرسة القرآنية" ص 152. هذا التناقض هو الذي خلق النموذج الذي تشده الشخصية وتقويه الكاتبة :

لقد فرت، ريم إلى فرنسا صلبة أجنبي لتتجاوز المحظورات الاجتماعية بطريقة ما. منذ ذلك اليوم لم تستطعي أن تنظري إلى رجال بلادك دون استيطان الخوف على عفتك، كما لو كانوا هم الوحيدين المخصوصين بتدنيهن، كان يلزمك أجنبي، كما للمجرم الليل لتحبي دون أن تباغثني بفعل الإثم ودون أن تعلق بعينيك صورة الجرح الأول (اختبار البكارة) ص 331,337.

كان لا بد من تجربة الحب لتتصالح الشخصية مع رجال حضارتها، وكان لابد من تجربة الحلم لتحقيق الكاتبة مشروعا. فريم التي أحببت منتصف جعلت منه شيعيا لها (ص 281) مع ماضيتها ولكنها مع ذلك لم تتجرع منه تماما كماض سحيق يعتد قرونا من الاستغلال الاقتصادي في مفهومه الأشمل، ولهذا كان أول لقاء حقيقي معه فاشلا قامت فيه كل المرجعيات لتحول بين اللذة والوعي.

كان الحلم أساسيا لتحقيق المشروع وقد احتوى على ثلاث مراحل :

1- الذاكرة : تمثل المشهد الأول في صورة توفيق صهرها وهو يلاحقها في الحقل ويحاول اغتصابها "أنا عند قدميه حيوان مرتجف يملؤه الخوف، إن نقله

كتابت، وتمارس حريتها الطبيعية الإنسانية وإذا كان ذلك في مكان ثالث : العاصمة ولكنها في نفس الوقت تفضح التفاف الاجتماعي الذي يقوم على صرامة تفسح مجالات لتصرفات خطيرة يبيحها التفضي، فحين تطلب ريم من عمته أن تعيرها الحائك تستغوب فتجيبها "لم لا؟" إذا كان هذا يمكنني من أن أرى دون أن يراني الآخرون" ص 64. إنها أسئلة مختلفة تقع في منطقة وسط بين الحوية والغسر، بين الجهل والوعي، بين الإمكان والمستحيل، بين القدم والمعاصرة.

### خاتمة :

يتجلى العالم من خلال نظرة المرأة الكاتبة وتحديدًا من خلال النص كحلبة سباق تملؤها الحواجز ولكن القفز عليها ليس مستحيلًا هو المجتمع الذي يجبر الشخص على ازدواجية الذات، أن تكون له حياة في الخفاء وأخرى في النور بالنسبة لكلا الجنسين، فقط الحرية المسؤولية هي التي تحقق الإنسانية الإنسان ومن الملاحظ أن كل أحداث النص تنوكت سنة 1986 لتنبثق بالضرورة عن جملة من الحلول الممكنة.

2 - "كليا ابنة الشخصية الرئيسية : إنها نتائج لحضارتين" أنا متأكدة أكثر من أي وقت أنه في عيني ابنتي (الزرقاوين) وفي لغة أبيها تكمن كامل خيانتني، العلامة العربية ليلاد ما وراء البحر" ص 16/32. تمثل هذه البنت المرأة الغربية كنموذج للتقليد وتمثل كذلك نظرة الغربية إلى الإطار العربي بكل خصوصياته في ما يتعلق بوضعية المرأة أساسا. هي عين الآخر تزعزع ما استقر من السلوكيات وتعري تواطؤ الضعيف مع القوى في الحفاظ على نفس الأوضاع رغم أنها لم تتجاوز من العمر خمس سنوات وفي هذه الرمزية دلالة على أن نضج المرأة لا يتطلب نفس عدد السنوات فالغربية تنضج قبل سن الخامسة أما العربية فتعيش ما تعيش من السنوات دون أن تمارس التفكير لأن التفكير يدعو إلى التغيير والتغيير هو أكثر ما يخيف المجتمعات المحافظة خاصة إذا بادر به النصف الأضعف "طالما اعتقدت أن النساء ناقصات عقل ودين" ص 277.

3- الشخصية المحورية: ريم تحاول أن تتغير وهذا الشخصية نسخة توفيقية فيها من الحضارتين المعال تحاول أن تنزع من جسدها ثوب شهزاد الملصق بها

## محمود درويش "المختلف الحقيقي"

عادل الفريجات

في هذا الشاعر، كان منهم إدوار سعيد ورسول حمزاوف وربما كازانوف، ومحمد بنيس ويحيى يخلف... الخ. وقد افتتح الكتاب بكلمة وجدانية للشاعر سمح القاسم، تلاها حوار هام جدا بين الشاعر من جهة وأربعة شعراء فلسطينيين هم: غسان زقطان وحسين البرغوثي وحسن خضر وزكريا محمد. والدرج في آخره حوار درويش مع الجمهور الفرنسي عام 1997 وكانت كلمة الختام للشاعر الفلسطيني المتوكل طه.

وليس غرهي/ هنا أن أستقصي ما جاء في هذا الكتاب المرجع، وإنما سألتبت عند أربعة بنود فيه هي:

1- آراء لمحمود درويش في فنه الشعري، 2- آراء الدكتور محمد فكري الجزار حول الصورة الشعرية عند درويش، وهو بحث يقع في أكثر من خمسين صفحة، 3- شهادات في الشاعر قدمها بعض قراء شعره ودارسيه 4- وأخيرا عند عنوان الكتاب ودلالته. وذلك من خلال موقف حوار، فالحوار مع الكتب أو مع بعض ما جاء فيها، ربما كان أجدى من عرضها بحيادية مطلقة.

### 1- ولنشرع في البند الأول:

ففي رد للشاعر على سؤال طرحه أحد محاوريه الأربعة حول التفاصيل في شعره يقول: "أنت لا تستطيع أن تدخل عالم الشعر هذا برعويات إذا لم تكتب على الكتابة فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية فلشعر كينونة ثقافية من الدرجة الأولى. أما السليقة وكيف تعبر الثقافة عن نفسها فهذه مسائل تقنية وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء. وقد يكون شاعر هو كل الشعراء إذا كان لديه عمل جدي. فكلما عرفت أكثر كانت الكتابة أصعب،

هذا العنوان "محمود درويش المختلف الحقيقي" عنوان كتاب قرأته بالأمس رغم مضي أربع سنوات على صدوره عن دار الشروق بعمان (صدر عام 1999). وهو في أصله عدد مزدوج من مجلة (مجلة الشعراء) الصادرة عن بيت الشعر في فلسطين. ووقع هذا الكتاب في (360) صفحة

وقد سررتي هذا الكتاب وأعجبني، سررتي لأنه كرس لشاعر مكرس سمي يوما بشاعر الأرض المحتلة ويوما بمجنون الوطن. إنه الشاعر الذي مهمز الحقل الناس في تقيمه، لا مناص لهم من الاعتراف بشاعريته العظيمة وموهبته الكبيرة، فهو المبدع الذي لم يله بيل مقصده عن إخلاصه لفن القول، وحقيقة الشعر، وجعل ماعو خاص عنده عاما عند الناس، في حالة من الإدهاش اللغوي، وإبتكار الصور، وسحر البناء، والتعبير في محراب الفن المقدس. إنه الشاعر الذي بيع من كتبه في العالم العربي وحده أكثر من مليون نسخة حتى العام 1977، على الرغم من أنه أبعد ما يكون عن النموذج الشعبي وهو الشاعر الذي كانت قصيدته "عابرون في كلام عابر" تطيح بإحدى حكومات العدو الصهيوني ذات يوم.

وأعجبني لأنه ضمّ تسع دراسات جادة عن شعر محمود درويش من كتابنا صبحي حديدي وحسن خضر ومحمد حمزة غنايم وفخري صالح وأنطوان شلحت ومحمد فكري الجزار... الخ وأثنى عشرة شهادة في تجربة الشاعر تتنوع الباحثين وتهم المتابعين، ومن شارك فيها أمجد ناصر وتيمور بولاتيف وعادل محمود وقاسم حداد ومحمد عبيد الله وزهير أبو شايب... الخ. إضافة إلى اثنتي عشرة شهادة أخرى كتبها شعراء وأدباء عرب وأجانب

\* ناقد من سوريا.

حرص على التجويد والإتقان. وهو حرص محمود للشاعر إذا ما استطاع إخفاء أسرار الصنعة لصالح البساطة والعق معاً. وهما مفهومان غير متناقضين البتة

2- وبخصوص الصورة الشعرية عند الشاعر درويش فقد صنفها الباحث (الزائر) في ثلاثة أشكال هي:

أ- الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء

ب- الصورة الشعرية المتجاوزة

ج- الصورة التشكيلية

وفي الصورة الأولى ينقل الشاعر ظاهراً الحدث دون أن يتغور في الأعماق. والصورة هنا تنسم بالسكونية والثبات، وتحدث في زمن واحد. وهي حملة تصويرية واحية تحترم حدود دلالاتها القاموسية، دون لجوء إلى ما يسمى معنى الملعنى ومثاله عليها قول درويش من مجموعته "أوراق الزيتون":

وضحوي عليّ فمه السلاسل / ربطوا يديه بسخرة الموتى / وقالوا أنت قاتل.

أخذوا طعمه والملابس والبارق / ورموه في ززانة الموتى / وقالوا أنت سارق.

طردوه من كل المرافئ / أخذوا حقيقته الصغيرة / ثم قالوا أنت لاجئ.

أما في الصورة المتجاوزة "فالكلمة لا تؤدي دلالتها المتواضع عليها مجعماً، بل تنتقل من سديمية المعجم إلى دلالية السياق. والصورة المتجاوزة تشكيل جديد ومبدع كلياً، كما في هذه الصورة التي تقترب مستويات الترميز فيها من اللغة الأسطورية، يقول درويش في مجموعته "تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق":

والأرض تبدأ من يديه /

وكان يرمي الأرض بالأحلام /

قنبلتي قنبلتي

وكل كلمة هنا لا تؤدي دلالاتها المتعارف عليها، وإنما تتلبس أفقاً رمزياً كما يقول الباحث (الجزار)، فالفاعل هنا هو من يخلق الأرض بيديه، وهو يشكلها بأحلامه الخاصة. والقنبرة هنا هي رمز للثورة. أما القنبرة فهي رمز لهدف

لأنك ستبحث عن مكان خاص بك وسط الزحام - (الكتاب ص 17). ودرويش هنا يبدو من دعة الشعر العميق ذي الغور البعيد، الشعر الذي يستدعي تأملاً واستبصاراً ليدرك المتلقي كنهه.

والحق أن هذا المفهوم للشعر لا ينطبق على شعر درويش في مراحله الأولى، بل ينطبق على شعره في مراحل لاحقة.

وفي مناسبة أخرى يذكر موقفه من إبداع الشعر، فيقول: "لكنني أعاني من أزمة ثقة بالنفس، وأغبط الشعراء السعداء بكاملهم، فأنا دوماً أندم على أنني طبعته كتب، وأتمنى لو أنه الآن صدر ديواني الأول كي أبيع ما أريد" (الكتاب ص 35)

وهذا القلق الإبداعي في الحقيقة موقف ضروري لإنتاج الجديد ولتجاوز الذات. وهي سمة هامة من سمات هذا الشاعر الذي وصفه محمد بنيس بقوله: "محمود درويش شاعر القلق، وإنسان الوفاء في زمن نفاق، فيم الشعري والإنساني في أن".

وعن المقياس الذي يقيس كيفية تحول الممكن الشعري إلى شعر حقيقي، يقول درويش: "ما هي أداة القياس التي تدلنا على أن الممكن الشعري صار فعلاً شعرياً؟ عندما أعرف أنني مؤلف النص من أول نظرة، عندما أتمتع على شبيهي في ما أكتب، أدرك أن النص مكرر، أي رديء. ولكن عندما أهاج بالنص وأسأل نفسي من كتب هذا؟ وأظن أن كاتبه شخص آخر، اعتبر أنه نص جيد وأنتي أضفت جديداً - (الكاتب ص 37). ودرويش هنا يشير إلى حالة اللاوعي التي تلبس الشاعر في حالة الإبداع، أو إلى حالة الانخراط التي تحصل للمبدع، فينتج أشياء هي مزيج من الوعي واللاوعي. وبالتالي فالشعر من هذه الزاوية ليس صنعة فحسب، بل إلهام أيضاً.

ولا يصح لنا أن نفهم هنا أن (درويش) لا ينتج شعره ولا يعيد النظر فيه، المرة تلو المرة، فقد كشف محاولات التنقيح والتبديل للقصاصات الدرويشية، التي كان نشرها في بعض الدوريات، ثم تجمع في ديوان، الدكتور (عادل الأسطة) الأستاذ في جامعة النجاح في نابلس، في بحث له قدمه إلى مؤتمر النقد الأدبي الثامن المنعقد بجامعة اليرموك عام 2000 وليس في هذا مثلبة من المثالب، بل هو



النائر وهو الحرية والسلام والظفر.

أما الصورة التشكيلية فهي موصلة بعالم الرسم. والعلاقة بين الفنون قديمة وتالدة، فقديمًا قال هوراس: شأن القصيدة كشأن الصورة، وقال الجاحظ: الصياغة وضرب من التصوير.

والشاعر في الصورة لا يصور الأشياء كما هي، بل كما يراها هو، أي يخلع عليها حللاً جديدة. ومن المعروف أن محمود درويش كان موهوباً في فن الرسم وقد كان تطوره في فن الشعر بديلاً عن تطوره في فن الرسم، كما صرح هو شخصياً عام 1970

وقد ظهرت علاقة صوره هذه مع الفن التشكيلي من خلال ثلاثة مستويات هي:

- مستوى يسود فيه التشكيلي وينحسر الغنائي أو يكاد

- مستوى يثبني على جدل التشكيلي والغنائي

- مستوى يتكئ فحسب على التشكيلي لتحقيق غنائيه ومثال المستوى الأول مثلاً قول الشاعر من مجمرته "أحبك أو لا أحبك"،

نرسم القدس/ إله يتعرق فوق خط داكن الخضرة /أشباه عصافير تهاجر/

وصليب واقف في الشوارع الخلفي / شيء يشبه البرقوق

والدهشة من خلف القناطر/

وفضاء واسع يمتد من عورة الجندي الى تاريخ شاعر

فبداية اللوحة هنا رسم لمدينة القدس التي تتماهى مع فلسطين أو ترمز لها، ومجيء ذكر الصليب يوقظ في الذاكرة عذابات شعب بكامله، سبق أن أدى دوره في التراث الديني المسيحي الناصري المصلوب وفق الخطاب الديني المسيحي. وقوله عورة الجندي إشارة ورمز إلى هزيمة الجيوش العربية عام 1967، أما قوله: تاريخ شاعر، فعمل الإيحاء فيه يعني مهمة الشاعر التي يؤامر تنلبس بتاريخ الأمة.

وفي صورة تشكيلية أخرى يقول الشاعر في مجموعته "أعراس":

في درويش الضيقة/ساحة خالية/

نسر مريض/ وردة محترقة

وفي تعليق للناقد الجزر على هذه الصورة يقول (ص 209):

"لا يعتي وجود عناصر اللوحة غير وجودها، هذا الوجود المفرغ من الدلالة، فافتتاح الدروب على المساحة لا يعني الامتلاء وإنما الفراغ، ساحة خالية. وجود النسر وجود مسلوب من دلالات القوة والتحليق "نسر مريض" كما أن الوردة مفرغة من جمالياتها لونها الحيوي وعطرها الأرج. وكل هذا يبقى دون علاقة قائمة أو محتملة، إنه عبث تشكيلي يولّز عبث الواقع، يوازيه ولا يطابقه، لصالح تعبيرية اللوحة الخارجة من الضيق الداخلة الي الهدم".

3- وإذا انتقلنا إلى البند الثالث من بنود خياراتنا في تقديم هذا الكتاب، نرى أن نتوقف عند شهادة الشاعر الفلسطيني (حسين البرغوثي) في الشاعر وهواجسه، وهو ممن واخبروا على متابعة تجربة الشاعر عن كتب، من بدابها وحتى اليوم، ومما جاء في تلك الشهادة: لمعت في ذهني فكرة أن محمود درويش يستمد طاقته الإبداعية من قوة هائلة على الحب، رغم كل شيء. الحب موضوع دائمة في روحه، ليس حب المرأة فقط، بل الحب الكوني. كثير من الشعراء السيئين هم سيئون لأنهم يكرهون الحياة كرها لا واع كبيراً، أي بلغة نبشهم انهم من علامات انحطاط الثقافة". (الكتاب ص 229)

وما يكشف عن هذه الحقيقة قصائد الحب التي نظمها درويش في حبيبته اليهودية (ريتا)

والتي يقول في إحداها، مبرزاً كيف تفسد البندقية اليهودية حبه لريتا، وتطلق النار على رموز الحرية والإنطلاق (العصافير)، ورموز الذكريات الجميلة، وهي عند درويش (الصورة)، ورموز المستقبل وهي عنده (المواعيد)، يقول درويش:

بين ريتا وعيوني بندقية

والذي يعرف ريتا/ ينحتي ويصلي / إله في العيون العسيلة

أه...ريتا

بيننا مليون عصفور وصورة/ ومواعيد كثيرة

أطلقت ناراً عليها بندقية.

ولا شك أن الشاعر هنا أراد بالندقية، البندقية الصيادية، التي تقتل الحب والماضي والحاضر والمستقبل للشعب الفلسطيني، الذي يمثل شاعرنا وجدانه المقهور وصوته المعير.

ويقدم الشاعر (حسين البرغوثي) رأياً آخر حول موقف الشاعر من الهزيمة، فيقول: "لا نجد أن الهزيمة استولت على الروح عند محمود درويش، بالعكس روحه تتحرك في مصاور خطيرة كالحرية والحب والثورة والموت والبعث. هكذا تكون حكمة الهزيمة أيضاً ليس في التمرغ فيها بهدوء، كالمتشاغل. وتجاوز كهذا لا يحدث في الفراغ بل في التاريخ". (الكتاب ص 235). ومن أبرز الشهادات في هذا الشاعر ما جاء في حديث (أدوار سعيد) عنه إذ قال: "عند درويش يدخل الخاص والعام في علاقة تلقائية دائمة، حيث تكون قوة الأول وجموحه غير متلائمة مع اختراعات الصاور السياسي، والسياسة التي يقتضيها الثاني. ولأنه الكاتب العريض والمعلم الماهر فإن درويش شاعر دائم من طراز رفيع ومن نمط لا نجد له في الغرب سوى غداد مظلوماً من النظائر. وهو يمتلك أسلوباً نازياً لكنه أسلوب اليف على نحو غريب". (الكتاب ص 276).

وفراة درويش هذه دفعت الشاعر والناقد البحريني قاسم جراد ليقول: "أغان أن محمود درويش واحد من ثلاثة شعراء عرب لا يستطيع أحد تقليدهم دون فضيحة".

4- بقي لي أخيراً أن أشير إلى العنوان الفرعي لهذا الكتاب الهام، وقد تمثل بوصف محمود درويش بالمختلَب الحقيقي. وحقا، فإن (درويش) مختلف عن (درويش)، وبعبارة أخرى فإن (درويش) البدايات الواضحة، ليس (درويش) المرحلة الومزية الغامضة، ولا درويش المرحلة الأخيرة. فبعد أن كانت قصائد درويش تتلى في كثير من المناسبات، ويسبق بها الجمهور شاعره في إنشاده في بعض أماسيه الشعرية، صارت وقفا على الخاصة. وشتان بين قصيدة درويش التي يقول فيها:

سجل أنا عربي / سلبت كروم أجدادي

وارضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي ولم تترك لنا / ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور

فهل ستأخذها حكومتكم كما قبلا

إذن ...

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس / ولا أسطو على أحد

ولكن إذا ما جعت

أكل لحم مفتصبي

هذار... هذار من جوعي / ومن غضبي...

إن شتان بين القصيدة السابقة من جهة، وقصائد الشاعر في مجموعته "هي أغنية" (1986) ومجموعته "ورد أقل" (1987) من جهة ثانية، ففي هذه المرحلة كما يقول فخري صالح "تصبح قصائد درويش أكثر صفاء وتتخلص إلى حد كبير من تراكم الصور الشعرية وفائض اللغة، الذي تقع عليه في القصيدة العربية المعاصرة، وهو ما يهيئ الشاعر لاضطراباً حاسماً في شكل قصيدته وصوره الشعرية" (الكتاب ص 138).

ويمضي درويش بدءاً من مجموعته "أرى ما أريد" (1990) ووصولاً إلى مجموعته "سرير الغريبة" (1999) إلى تطعيم عالمه بمشاغل شعرية ذات طموح كوني، وبهذا المعنى لم تعد عناصر التجربة الفلسطينية تحتل بؤرة شعر درويش.. (الكتاب ص 140)

ومن أمثلة الغموض قول الشاعر في مجموعته "أرى ما أريد":

أرى ما أريد من الحقل .. اني أرى

جدائل قمح تمسحها الريح، أغعض عيني

هذا السراب يؤدي إلى نهاوند

وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد.

وخلاصة القول: إن العنوان كان ذا دلالة حقيقية على شاعر متطور متحول متمرد على ماضيه يجدد نفسه باستمرار ويتحول من موقع إلى موقع، باحثاً عن التجديد والخلق المدهش، مؤكداً أن المواجهة في المكان تमित الشعر والشاعر على حد سواء.

## رحلة الخروج (قراءة في «تلوح دافنة» (١))

### عبد الواحد السويح

على هذا النحو يخرج محمد الحبيب براهم الأحداث من طبيعتها الثقافية الساذجة التي توهم بفعل إنساني مستقل عن الطبيعة إلى عالم أرحب هو جوهر الوعي والجمال في كونيهما فينتقل الباث بالمتلقي من المحدود إلى اللامحدود عبر رؤيا جمالية للعالم بدت قادرة بشاعرية بسيطة لكنها كالسما على إلغاء الواقع (الثقافي) لتأسيس الحقيقة (الطبيعي).

لقد خرج الكاتب بالأحداث من مكانها الثقافي (النزل) إلى وجه التلج فاجنبت في حرارة الفرح على الطريق السريعة ص 158 وإذا بالسيارة التي تحمل الريفين آدم وحواء تشرق كالعروس في ألوان الزفاف الأبيض ص 155 فالتلج يكسوها ثوب زفاف لاحت لحدوده ص 159 وينشر أجنحته في كل مكان ويحكي قصة الإنسان والطبيعة ص 161.

نحن إذن أمام عرسين :

عرس الإنطلاق وهو إنساني خاضع لمؤسسة ثقافية وعقد اجتماعي طرفاه رجل وامرأة وعرس ممتد في الزمان والمكان يتجاوز السنن المألوفة بما أن طرفيه، الإنسان من ناحية والطبيعة من ناحية أخرى وهذا الجدول يبين أوجه الاتصال والانفصال بين العرسين :

العرس الطبيعي	العرس الثقافي
الإنسان والطبيعة	طرفاه: عروسا لهما وجود
الكون	يقضي دالاً ومدلولاً محددين.
الجلج حوير ألس ... والماء	مكانته: النزل
المتجمل على حافتي الطريق جسم	مظاهره: : قراء الأبيض والملابس
خاله متلائي وضاً،	الفاخرة والجواهر الكأورة

«تلوح دافنة» منعت طبيعي ونعت ثقافي من رؤيا الإنسان ينزاح عن مفهومه النحوي باعتباره تابعاً ليشهد عن قطبين ما الذي الوصل بينهما: البرد والدفء.

على هذا التقابل يبني محمد الحبيب براهم نصه فإذا هو ميناء لسفن عديدة أكثرها أمناً أشدها إغراقاً في كل ما هو طبيعي حيث تتوadd الأضداد وتتألف بدءاً من العنوان الذي يمثل وحدة إيجابية بؤرة لما يعتلي تحته من صخب ينثر الدهشة ويلقي السؤال

الإطار ليل « بديع عجيب » ص 155 ريشامل في سواد بياض الثلج ، لوان لا مليل لكثافتهم الزمكية التي فن تتوقف عندها لأننا سنمضي في الدهشة والعجب اختياري ارتائنا لهذه القراءة ومسيرة للفلاف التخيلي الذي حرص الكاتب أن يحفض فيه قصة عالم يتهادى على سياركة عائدة من « زفاف مهيب » ص 156.

الزمان: أزمنة توهمك بالتداخل لكنها تسخر من الاعتقاد الساذج أنه ثمة ماضي وحاضر ومستقبل. هذا الفصل يتم في الحكى الذي يهتم بوقائع تقتضي زمناً معيناً أما الطبيعة وهي الشخصية المؤثرة في هذا النص فإنها تشد الزمان شداً وترتدي كل الأوقات تشع بها وتشهد بكل سحر وفنتازيا قصة الإنسان والطبيعة أو فنلقل الإنسان الطبيعة أو الطبيعة الإنسان فالوار الفاصلة بينهما خطأ سهل أن ننتبه إليه إذا ما بحثنا في أوجه العلاقات القائمة بين الطرفين الإنسان والطبيعة ... سحقاً لبين هذه وسحقاً للوار!

لنلتمس قيل ذلك بنية الحدث ونشر بكل أطمئنان إلى أن ديمومته وجه محدد (رجل وامرأة عائدان من حفل زفاف على سياركة في ليلة تلجية)، وقفا لا متناه (رحلة) الإنسان في الطبيعة وتلازمها اللانهائية).

وتعبد كحالة الصّوفيين في أوج التّخوّء ص 145.

ويقول في سياق آخر من النصّ:

« لم ينس بكلمة بل واصلت الكفّ اعتصارها برفق  
وحنو ورموز ودلالات، تناظروا في شبه خدر أو إغفاءة حلم  
وهمس القطن الرّدّاذ النّكّام لبلور السيارة يصفعها فلا  
يخدش، ويتناوم على جنبات الطريق فيكسوها ثوب زفاف  
لاحدّ لحدوده... » ص 159

العرس الحقيقى إنّ في هذا الطول والإنصهار.. حالة  
طقوسية تصل الحواسّ فيها إلى معانقة اللذة الكبرى؛  
الجمال، وهل من لذة أجلّ منها؟ مدّش أن نرى كلّ  
الأشياء جميلة ومدّش أكثر أن نرى الجمال فيما الفنا أنّه  
غير جميل فإذا بالثلج " حريز والظلام نور والوحدة نشيد  
والخلاء مهرجان... » ص 159

الجمال خير والخير سعادة والسعادة لذة. اتفاق رائع  
مع فلسفة شوبنهاور التى معه محمد الحبيب براهيم كل ما  
يمكن أن يوهى الإنسان بأنّه لذة؛ أنسى الملابس الفاخرة  
والجواهر الثّاقرة... » ص 161. هذه الأشياء على صلة باللذة  
لكنّها لذة مؤقتة زائلة سراب لا يورى الضمّاً... وربما لهذا  
السبب خرج بنا الكاتب من عرس النّزّل الفاخر المحدود إلى  
عرس آخر يتسم بالشمولية والإطلاق... عرس الإنسان  
والطبيعة، فيه تتخذ ملامسة الأصابع للأصابع بعدا جماليا  
أنس العالم وحول من وجهة الخطاب فاستعاض الكاتب  
عن هو وهى في خاتمة نصّه بـ "الزمن" و "روح الحياة" فما  
قالته الرقيقة لوفيقها في بداية الحوار المعقود بينهما يهيمس  
به الزّمن لروح الحياة " يا لها من ليلة عمرا... » ص 161.

ياله من نصّ يتخذ فرادته من دعوته إلى العودة إلى  
الطبيعة بما فيها من برادة ومهرو حق وجمال ويتخذها  
أيضا من لغته القريبة من الشعر وهو ما تفتقر له الأستاذ  
محمد البدوي في تقديمه للمجموعة حين قال: " لقدبلغ  
عشق اللغة مداه فكان الاحتفال بها قد جعل النّصوص  
السودية أقرب ما تكون إلى قصائد. " ص 15

كما يكتسب النصّ فرادته من اشتغال الكاتب على  
معاجم فيها من الفلسفة ومن التصوّف ما يثير الدهشة  
حقّا " فلا تنتهي القصّة ولا يموت الإنسان ويهيمس الزّمن  
لروح الحياة: " ياله " ص 161 من نصّ

ينبني النصّ إذن على هذا الانفصال اليبعد من المحدود إلى  
المطلق. إنّها رحلة الكاتب لمعانقة فضاء الطبيعة الرّحب فهي  
أصل الجمال وأصل الحقيقة وهما مبحثان فلسفيان لا يجد  
القارئ عناء كبيرا لكي ينتبه إلى اتّقادهما في عقل محمد  
الحبيب براهيم لحظة مكاشفته " القصصية. " يقول:

« تولد الحكمة في عبث الطبيعة ومناجاتها النّادرة... » ص 156.

ويقول في سياق آخر يتأمّل جمال الطبيعة:

« كانت الأرض مجلّلة بالبياض، ثلج على الأشجار  
ولحاف ناعم أبيض على الضباب والبطاح، وجسم متلائم  
متجمّد... والكلّ يسبح في الطهر والإحسان بالغموض  
والحكمة... » ص 157.

وقد ضمّ النصّ على قصره جملا بحاراً كم نحتاج من  
قفزات للغوص في أعماق كتابتها الدلالية:

« الإبداع فرصة عمر... » ص 156

« يضع العمر والعمره يعدو ويستوي بالبياض الزّفاف  
والرحيل... » ص 156.

« الدّنيا فواغ وفضاء وإلهام... » ص 159

مدّش هذا التّمّازج بين حقلين دلائيين من الأدب  
والفلسفة قد نجد له تأويلاً ربما يكن في أن اتصال  
(بالمفهوم الصّوفي) الإنسان بالطبيعة أفضى إلى هذه  
التّأمّلات وإلى سبيل الحكمة الجارف فصورة الطبيعة في  
نص الكاتب شبيهة إلى حدّ كبير بالمرآة في جمالها  
وغموضها وإلهامها... ربما لهذا السبب يهدي الكاتب  
نصّه إلى رفيقة دربه:

« الإهداء: إليها ملهمني دوماً، هويدا... » ص 155

ويزداد الأثر وضوحاً حين نقف على أهمّ مشهد من  
مشاهد النصّ الرمزية والمتمثّل في حركة أصابع للرّقيقين  
داخل السيارة... اتصال والتحام يبلغ درجة الذوبان  
والثّقلاشي يستدعي في الأذهان مقولات صوفية، بدا الباث  
على وعي شديد بأهمّيّتها في مقاله. يقول:

« وكان الثلج غامراً والوجه متصاعدا وأصابعها تتحدّ فلا  
الألم يعصف ولا الحدّ الفاصل بين الأنامل يعرف... نوبان  
والثلج ينهمر، حرارة والصّقيع ينشر صدره، ولحظات تهجّد

## وحيدة الطويلة في «العاب الهوى»: يمزج فانتازيا الجوع والشبح بروح السامر الشعبي

### جمال القصاص (\*)

أخوه الأصغر عادلا قويا، صاحب سطوة ومهيبية خاصة، يعمل للصالح العام.. يموت النادي فجأة، في لحظة مصيرية من حياة القرية، وبعد أن اكتمل على يديه مشروع المصنع الجديد، الذي سيقي أهلها الغلابة ويلات العوز والجوع

ويموت النادي ينكسر الحلم، وينفطر عقد الزعامة الوهمية في القرية، في مكائد وفتن وحروب صغيرة، تسبق اختلالها حجة القرية من حوزة الشيخ حامد، ويقتصب «عازيز» حماره ابن أخيه، «الفجيرة» بائعة الفاكهة، الشريفة التي أوتها القرية. وتلمح الرواية إلى علاقة ما غامضة بينها وبين النادي، حيث كان يحوملها بهيبتها، ويحميها من غوائل الزمن والبشر. وكما يشير النص.. «جميلة من الفجر، قال النادي وصمت، بدا كما لو كان الوحيد الذي يعرف خبيثتها، ولم يبع لأحد، استطاعت جذورها في البرية، وتفتحت مواهبها يوما بعد آخر، انتقلت من العسل الأسود والليمون إلى الأفراح والمآتم، وهات يا عديده.

في هذا الجو تتسع سطوة النصوص والمطاريد، بخاصة في لعبة الانتخابات التي يزج فيها الشيخ حامد عنوة، وبعد أن يحال إلى التقاعد تترك مهمته في المسجد لواعظ آخر.. وتسود حالة من الاضطراب والتشرنم القرية فلا أحد يستطيع أن يملأ فراغ النادي أو يعوض وجوده الذي أضحي بمثابة إيديولوجيا شعبية، وهو ما يرشح شخصية النادي لأن تتماثل رمزيا مع شخصية جمال عبد الناصر

ويثير هذا الالتباس الرمزي العابر في طوايا الرواية

يلعب وحيد الطويلة في روايته الأولى «العاب الهوى» على أزمته الحكيم الشغافية والتي تتمثل في حواذيت وطرائف وتوارد القرية المصرية. ويشكل من دلالاتها الغارقة والاعتباطية والساذجة مناورة سردية شيقة، يردفها بخيال جامع، مسكون بمجاز الحكاية، وروح ساردة نزقة، تشيع جوا من المرح والسخرية في نفوس النص، ولغة هجين تمتع من الفصحى والعامية معا، وتمزج بينهما في تساق سلس ومضح يمكن في حيوية الحوار ويضفي عليه مسحة من الشغافية البحرية والسمعية

منذ بداية الرواية يطالعنا واقع هزلي لقرية نائية، جهمة، ضاربة في الحلكة والفقر، وشخص معظمهم من النصوص والمطاريد والساقطين من غربال الزمن والحياة، ولا يحركهم سوى نوازج الجشع والطمع، مفتقدين أدنى إحساس بالنبل أو الكرم. وفي المقابل يبدو بطل الرواية «الشيخ حامد» ذا نزعة أبيقورية من نوع خاص، مخياله لا يذهب - غالبا - أبعد من حدود بطنه، وكان الطعام متعته بل مرتبة الوحيدة في الحياة. حامد، خطيب مسجد القرية، المتعلم في الأزهر لا يكره سوى شيئين، الجوع والموت، لذلك يسفر منهما في أعماق نفسه، ويطنزهما حتى في الحلم، وهو يرى أن العالم خلق في لحظة جوع، وأيضاً سيؤول إلى الفناء في لحظة جوع، ثم إن البشر - في رأيه - لا يعرفون الشبع، بل هم دائما مفلوون على الجوع ويضرب الأمثلة على ذلك بشكل طريف.. أحيانا.. في خطبه بالمسجد وعلى نحو خاص في نكاته ومزاحه مع صديقه الشيخ اسماعيل، الكفيف مساعدته في المسجد. وعلى العكس من ذلك يبدو «النادي»

شغيف غير مرئي. وقد أتاح هذا للنص القدرة على أن يتحول بتلقائيه من الداخل إلى الخارج والعكس في الوقت نفسه، كما ساهم في خلق نوع من الذنبوبة الدرامية في حركة ضمائر السرد وهي تنتقل بين أنا، والنحن، والهم، وصيغ النفي والإثبات، الاستهلال والوصف، وسط سطوة الفعل المضارع ظاهرياً، والذي يشي بكثافة زمنية ما، لها امتداد تاريخي قائم ومتحقق بالفعل، يتجاوز الحدود أو الحرية المتوهم للـنص.

يخرج الشيخ حامد من عباءة الميثولوجيا الدينية بشكلها التقليدي، لكنه يحولها في الحلم إلى طقس شعبي، مخفوق بروح مفارقة حريفة. وتوترات منولوج داخلي متقطع، تختلط فيه الرؤى الحلمية والمشاعر الكابوسية، ومحفوظ في الوقت نفسه بذرة سخريّة من الموت والذات والآخر، تظهلها نوازع وهواجس مرحلة، تقيم فيها الحدود بين الجد والهزل، بين الواقعي والمُتخيل... فالشيخ حامد النقي الزور الذي لم يشته في حياته سوى لذة الطماطم، ما هو يوشك أن يسخر آخرته بسبب حسنة وحيفة لا يعرف كيف يعوضها، أو حتى يستدينها من أحد الدايّة لإي مغارة، ولا ينسيه جو الحلم المقعم بالمفارقةات تلويحه الشخصي وإذته الأسيرة، لذلك يخاطب نفسه .. " حسنة طيلم يا حامد، حسنة واحدة وتصل للبريمو، وتأكّل الديك الرومي وحده، والنساء مثل لهطة القشلة حوكة، فلتبحث عن أبيك رغم أنك كنت تخاف منه خوفاً العمى... " حين يصحو من حلمه يصرخ في وجه زوجته.. "عسا ولاد الكلب دول يا نيمرة كانت عندهم حسنات من أصله".

ومن ثم تفكك طاقم الحلم الترسيمات والأدغال التقليدية للشخص، وتمنحهم خيالاً مؤثراً ولحظات خاصة من النشوة والسوم النفسي على واقعهم المعادي، فصمة الخبرة الدينية لدى الشيخ حامد تحولها طاقة الحلم إلى فعل تطهير، يصطدم في مرآته بحيواته الهارية ونواقص الدفينة وباليات هذه الطاقة نفسها يتحول مشهد موت زوجته - نيمرة - الإنسانة البسيطة العابدة، ولحظة دفنها في آخر الرواية إلى حفلة روحية تحلق في أجوائها وكأنها إحدى القديسات وفي تلك اللحظة نفسها تحرك طاقة الحلم آلية التذكر، فيخيل الشيخ حامد في ظلال موت "نيمرة" طيلم أمه "عروسة" وكان الموت طاقة أخرى للتفتح على الحياة.. تجسد الرواية هذا المشهد في

سؤالهما حول علاقة النموذج بالجماعة، وكيف يتحول كلاهما إلى قنّاع للآخر، ضمن، أو على الأقل يؤمن حدود وجوده، فإذا انكسر القنّاع ترتبك الجماعة، حتى تبحث عن قنّاع آخر. بيد أن هذا الاستيهام السياسي لا يتوقف فحسب عند شخصية «النادي» فثمة استيهامات سياسية أخرى، يمكننا أن نجد تجسيدات لها في الوقائع السالفة الذكر.. وغيرها. وهي استيهامات استطاع النص أن يضمها ويومها في حركته صعوداً وهبوطاً، وإن ظل بعضها نانثاً ومتحماً لاصطباذ مفارقة خارجية غير مشبعة بروح النص نفسه، أو نابعة منه. وربما يجسد ذلك هذه الممازجة بين «وفاة وعه حامد بطل الرواية .. عليّ النعمة من نعمة ربي يايا حامد، أنت أحسن من جمال عبد الناصر.. إنت بتتويق عليّ يا بن خويا؟» عبد الناصر هو الذي بدع الاشتراكية، وأنت اللي طبقتها، والله لو عرف بمسك البلدزي ما مانت ما مسكت العيلة لحل مشاكله، لكنه ساب كلابها على ديابها".

وعلى ذلك، ففي مناورة السرد ينفتح الطويلة الحكاية، يعري منطلها وتواطؤها ويرميها على قارعة الطريق كمحضر واقعة، شائعة ومبتذلة، وكأنه هنا يذكرنا بفصل السامر الشعبي، الذي يعزج الراوي فيه إيقاع السرد، بلطشاته المطولة والخافتة والمقاطعة بمنعة الفرجة، ليفض في النهاية مكنون الحدوثة، أو الأصول. أو المروية، ويتحول الجمهور - من ثم - إلى شهود عيان، ليس فقط تحت تأثير لحظة الاستماع، بل بما يضيفه على الحدوثة نفسها من طلاوات تشاور روح الحكمة أحياناً، والافتاتازيا والقداسة أحياناً أخرى.

وبرغم إن الراوي أو «الكاتب» نفسه متورط ضمناً في النص، إلا أنه يحتفظ دائماً بمساحة ما معادية، تتيح له حرية الترتيب، والوصل والقطع لخطوط الزمان والمكان، سواء في النسج الداخلي للنص، أو في محيطه الخارجي والذي يراوح ما بين حقبتي الستينات والسبعينات في مصر. وهو راو حذر، شديد الحيلة والتيقظ، يشبه - بلغة الطويلة نفسه - الذئب الذي يعضض جفنيه مدعيًا التعاس، ليهب الفريسة نوعاً من الأمان الزائف. يتحرك هذا الراوي في النص على مستويين أحدهما علوي، والآخر سطحي، فهو لا يختلط بحوارات الشخص، ولا يتدخل في حيواتهم ومصائرهم، بل يعلو على ذلك في لحظات، وفي لحظات أخرى يبدو وكأنه يحرك كل الخيوط، لكن بشكل

ضمن ما يمكن أن أسميه «كتابة الجوع» وفي ظل فانتازيا الجوع والشبع بإيقاعاتها اللدنة، الساخرة والمباغتة التي تلون سياقات السرد، ومسارات الحوار، وتشكل - إلى حد كبير - قسما وملامح الشخص، وصراعاتهم مع بعضهم بعضا، أو مع واقعهم الذي آدموا عطبه وحلته .. أنصوّر أن الرواية تقع في معظم فصولها على قدر من تخوم هذه الكتابة.. فعلى الرغم من أنها ركزت على الشيع كمظهر فيزيقي نقيض للجوع، إلا أنها استطاعت أن تحقق من خلال أمثولات التشابه في بنية المشاهد والرؤى والحالات صيرورة روائية مسكونة بشهوة أعلى مما هو أرضى أو حسي في البشر والناس والأشياء.

نجوى حليلة على هذا النحو.. «قالت نعيمة إنها رأت كوكبا في قلب السماء ليلة وفاة عروسه راح يدور ويدور حول البرية، يغيب ثم يظهر ثانية، واختفى قبل طلوع الفجر».

إن الجوع يبرز في الرواية كـ «تيمة» أساسية وفارقة، بل محرّضة أحيانا على التمرد ضد المفهوم الفارغ والهزلي للحكاية أو الحدوتة، بل ضد مفهوم الشيع نفسه، والحلم المتوان فيه فالشيع كما تصوره الرواية - حالة مؤقّنة طارئة سيعقبها جوع أشد، بخاصة في واقع يعيش معظم ناسه على حافة الرغبة - لكن هل يمكن أن يندرج هذا النص



## مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع.م.ر.

من تراث شاعرنا لاعتقادي أن الدراسة الكاملة المتعمقة لا يمكن أن تتم إلا بوضع كل أعمال الشاعر بين أيدي دارسيه.

يفسول الكتاب هي : بين يدي الشاعر/ الشاعر وبدائياته/ مفهوم القصيدة/ كيمياء الشعر/ حدود اللغة الشعرية/ قضية الالتزام في الشعر/ أمل دنقل ناقدًا / تراجم وملاحظات / كيف تلقى أمل دنقل ديوان.. كائنات مملكة الكفر لجبازي

ونذكر هنا أن المؤلف في فصلين من الكتاب قد توغل في قراءته لأعماله، ففي فصل (مفهوم القصيدة) يقرأ: نموذج القصيدة طرعا القصيدة/ آتي القصيدة وفي فصل (كيمياء الشعر) يقرأ: مفهوم الشعر.. متغير / المطلق / عن موسيقى الشعر.

عاش دنقل (43) عاما وخلالها أنجز أعمالا عديدة جعلت النقاد يعتبرونه أهم شاعر مصري بعد جيل عبد الصبور وحجازي. وأن الشعر المصري لم ينجب في السنوات اللاحقة شاعرا بحجمه.

وقد تزوج من الصحفية عيلة الرويني التي كتبت عن حياتها معه كتابا حميميا عنوانته بـ (الجنوبي)، كما أنجزت كتابا ثانيا صدر متزامنا مع كتاب د. الغرني هو (ببليوغرافيا أمل دنقل).

عاش دنقل فقيرا معتدا بنفسه وشعره، وهو صاحب القصيدة الشهيرة "لا تصالح" التي لازالت تردّد حتى اليوم وفيها يرفض أي تصالح مع إسرائيل.

كان الشعر همه وشاغله، وقد قال في إحدى الحوارات التي أجريت معه عام 1983: (أنا لم أعرف لي عملا أو مهنة

«النشيد الأبدى»

للدكتور حسن الغرني (المغرب)

يعتبر الشاعر المصري الراحل أمل دنقل أحد أهم شعراء الجداة العرب ولذا كان رحيله المبكر أثر موز عضال فاجعا فقد كان يعد بالعطاء الكثير. من أعماله الشعرية الذائعة : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ط 2 دار الآداب بيروت 1969/ تعليق على ما حدث ط 1 دار العودة، بيروت 1971/ مقتل القمر- دار العودة- بيروت 1974/ اللهيب الآتي- دار العودة- بيروت 1975/ أوراق الغرفة 8/ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1983/ أقوال جديدة عن هروب اليسوس- دار المستقبل العربي - القاهرة 1983.

كما طبع مجلد أعماله الكاملة خمس طبعات.

وبمناسبة المؤتمر الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة في ذكرى رحيله تحت عنوان (أمل دنقل الإنجاز والقيمة) مايو (جوان) 2003 صدرت عدة مؤلفات لعل من أهمها كتاب الباحث والشاعر المغربي د. حسن الغرني المعنون (النشيد الأبدى- أمل دنقل- سيرة شعرية ثقافية).

اعتمد المؤلف كما أوضح في الإضاءة التي قدم لها كتابه على ( ما استلعت الوصول إليه من كتاباته النثرية وحوارات أجريت معه في المجلات والجرائد، إضافة إلى مساهمته في ندوة مجلة " فصول " الخاصة بقضايا الشعر المعاصر)

وغايته من وراء هذا الجهد كما يذكر (أن يكون هذا العمل مسعفا للذين سوف يرصدون الأعمال الإبداعية لشاعرنا - البالغة الغنى والوحاية - بالدراسة والنقد، كما أمل أن أكون قد أسهمت - قدر جهدي - في تقديم وجه آخر



ومن هنا سر محبتنا لها.

وهذا مقطع من هذا النص المؤثر:

(واقف والنار تجني ما تراءى من ضلوعي

ثم تمضي لعراء الروح كي تبحث عما ..

يتبقى في من أسرار صليبي

فوق عرش اللغة الأولى

وعما يتبقى في

من ذاكرة يرسو عليها الشعر

فيما يلطم الأجداد تمر العشق

للأرض التي تأبى احتراقي).

هذا عمل سيبقي في ذاكرة الشعر واحتجاج الى جراحة مضاعفة من هذا الشاعر الشاب لاقتحام مجهول هذه المزاجية الصعبة بين الفان والما.

توزع الكتاب على سبعة فصول وقد جاء في 168 صفحة من القطع المتوسط. منشورات دار الفارابي بيروت 2004. لوحة الغلاف للفنان اللبناني فارس غصوب.

### "غناء البطريق"

لحسن داود (لبناني)

يعتبر الروائي حسن داود أحد أبرز الروائيين اللبنانيين الذين ظهروا في عقد الثمانينات وكانت باكورته رواية "بنية مانيلد" الصادرة عام 1984 من أهم الإضافات لمعجز رواية الستينات الذي تمثله أعمال الياس خوري والياس الديري وغيرهما.

وبعد هذه الرواية التي حظيت بعشرات الدراسات الممتنة لها أصدر روايته الثانية "أيام زائدة" عام 1992 تلقتها روايته الثالثة "سنة الأوتوماتيك" عام 1996

أما العمل الجديد لحسن داود فهو رواية "غناء البطريق" الصادرة في طبعتها الثانية أخيراً.

أول ما يلفت انتباه القارئ المعني بالفن الروائي إيقاع هذه الرواية الهادئ الى أبعد حد. وهناك عمارة أيضاً خارج المدينة تقيم فيها أسرتا فتى ووالده وأسرة أخرى

غير الشعر، لم أصلح في وظيفة، ولم أنفع في عمل آخر، انني كنت راهباً في محراب الشعر وحده، أنت لا تستطيع أن تكون مولفًا وكاتبًا أو صحفياً وشاعراً، الكتابة موقف متصل، أن تكون أو لا تكون، تكتب أو لا تكتب).

هذا الكتاب مرجع مهم عن شاعر سيظل حاضراً حتى في غياب.

يقع الكتاب في 130 صفحة من القطع المتوسط - منشورا المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - سنة النشر 2003.

### "أنس منذ ألف عام"

لعادل معيزي

بين الشعراء التونسيين الشباب الجادين يؤشر اسم الشاعر عادل معيزي كواحد من أبرزهم

وبعد إصداراته السابقة في تونس مثل (وهران القصيدة) و (أحبك حين أملك) و (حكمة العميد) تحولاً لبيروت إحدى عواصم الكتاب العربي ليصدر عمله الجديد منها المعنون "أنس. منذ ألف عام".

وقد جسّسه بـ (رواية شعرية). وفي الداخل يواصل شرح عنوان كتابه وأصفا إياه بأنه (ملحمة العذاب الأرضي وأسطورة الزمن الآتي).

أما الأهداء فلزوجته وقد صيغ بشعرية هو الآخر حيث جاء فيه: ( إلى الذاهبة باستقامة الضباب

إلى أعلى من نفسي هناك صوب الإقاصي

إلى مبتكرة الحبة المؤاتية في عبث الروح

المبتغية لنا القوة لنمكث في ...

الواقعة بالشعر وبـ

خديجة الأشباح: سلمى )

هذه (الرواية الشعرية) وفقاً لتسمية الكاتب لها، روت لما أكثر من حكاية، وعندما نتوغل في قراءتها ننسى الحكاية وتندكر الشعر. إذ أن هذا الفتى الهادئ التحيل بنظراته الطيبة الأنيقة قد مضى بعيداً في تطوير أصواته ليكون صوتاً فاعلاً بين أصوات جيله المتميزة والمختلفة

لدراسة ديوان واحد للشاعر يوسف زرّوقة - إعلان حالة الطوارئ - وعنوان الكتاب "أوركسترا الشاعر - تجويد المشهد الشعري لدى يوسف زرّوقة في إعلان حالة الطوارئ"، ولما كان الشاعر زرّوقة أحد المهرة في اللعب باللغة فإن الكاتبة في عنوان كتابها لم تستطع الإفلات من عالم الشاعر في صياغة العنوان واستعمال كلمة (تجويد) مثلا من (جوقة).

هذا الكتاب يحتفي بتجربة الشاعر المتوج أخيرا بجائزة أدبية كبيرة تحمل اسم الملك الأردني عبد الله الثاني حيث تناصفا مع الشاعر والسفير والوزير حيدر محمود.

أما الديوان موضوع الكتاب فقد سبق له أن فاز بجائزة أحمد عبد السلام للأبداع الثقافي من ولاية المهديّة

وقد اختارت المؤلفة نصّ تقرير اللجنة التي منحتة الجائزة مقدمة لكتابتها، والتقرير موقع بأسماء الأدباء فحصل مرحوت، محمد الزواوي/لعياء العماري ولعل م بشر/الانتباه، ما ذكره المحكمون من فهم سديد لطبيعة الاشتغال الشّعريّ عند زرّوقة إذ ذكروا أن الديوان هذا (قصيدة ذات تفريمات، لم يفرعها إلى أبيات بل إلى أقنعة وتكوينات وبرازخ، وهي إشارة لرغبة جامحة في الرعية في النهوض بلغة ظلت تعاني من ربكة سلطة نقدية مجففة).

في الهامش على ص 6 ورد التعريف بالشاعر زرّوقة كالتالي: (شاعر متوسطي، شمال إفريقي، من مواليد مارس 1957 بولاية المهديّة بالساحل التونسي). ولا تعليق لنا على هذا التعريف

من المؤكد جدا أن الكاتبة متابعة لكل ما كتب زرّوقة وما كتب عنه، ونتيجة لهذا انسافت وراء لغته في تثبيت أبواب كتابها العشرة وما فيها من فصول، ولناخذ أمثلة: (الحالة / الآلة : أرض الافتراض) أو (نيولوجيا القصيدة الجديدة: القاموس، النحت اللغوي واستراتيجية الإخفاء) أو (الداخل والخارج ولعبة التماهي : كرنفال الأنغناء الألفة)

خلاصة: نشير إلى أن هذا الكتاب فيه جهد قرائي واستنتاجي ومن ثم صياغي لتجربة شاعر لا نبالغ أن قلنا إنه من بين أكثر الشعراء العرب قدرة على ترويض اللغة، كما أن له عوالمه واهتماماته التي يشتغل عليها

من أم وأبنتها ولا نعرف أين رب الأسرة هذه.

نشأ الولد ظلّا لأبيه، ياتمر بأوامره، والأب في الوقت نفسه يمنح حنانه الكبير لولده الوحيد الذي يأخذه معه إلى مكانه الصغير في بيروت القديمة وكان الولد يعيش القراءة لذا يكتب أسماء الكتب التي يود الحصول عليها فيذهب الأب للبحث عنها ليقدّمها إلى ولده

لكن المدينة القديمة امتدت لها يد الشرهين لتهدم مبانيها ومحلّاتها العتيقة المتآكلة وتبني مكانها عمارات فخمة

يقفم الوالد مع أسرته في هذا البيت المعزول الذي يفصله عن المدينة القديمة طريق رملي.

الأب عاطل عن العمل اندخر شيئا من المال وبدأ يصرفه بالتدريج انتظارا لتعويض مكانه بآخر جديد، لكن هذا لم يحصل، وتنفدت النقود وبدأ بيع الأثاث ابتداء من الكتب ويموت الأب وتباع أثاثه وهكذا

ترتبط الأم بعلاقة وثيقة مع جاريتها لإدراجها في يوم ابنتها ليمارس الجنس معها وهذا ما يحصل له للمرة الأولى في حياته.

ثم صارت المرأتان تخرجان سوية إلى المدينة وتعودان متاهرتين دون أن يلحس إلى وجهتهما وماذا تفعلان هناك

أما الشاب فيعيش حكاية متابعة لابنته من غرفته التي تعلو غرفتها، لم يصبح له من اهتمام الرصد تحركاتها مخمنا ماذا تفعل؟ وهل تحاول أن تراه، يمد رأسه إلى الأسفل من الشرفة ولحها تفعل ذلك من شرفتها

كان يجب أن يلتقيا وهما القريبان لكنهما لم يلتقيا هذه الرواية المكتوبة بلغة أخاذة تؤكد تطوّر تجربة حسن داود الذي أحببنا ولادتها منذ "بنات ملتي"

صبرت الرواية من منشورات دار النهار، بيروت الطبعة الثانية 2003 وتقع في 208 صفحة من القطع المتوسط.

"أوركسترا الشاعر"

لهيام الفرشيشي

صدر للقاصة هيام الفرشيشي كتاب مكرس بكامله

بمعزل عن الجاهز والمباشر.

يقع الكتاب في 112 صفحة من القطع المتوسط - منشورات سوتيبيا- تونس 2004.

## "رؤى نقدية في القصة القصيرة"

لزياد أبو لبن (الأردن)

صدر للنقاد والكتاب الأردني زياد أبو لبن كتاب جديد بعنوان "رؤى نقدية في القصة القصيرة" وهو الكتاب العاشر له بعد: المونتولوج الداخلي عند نجيب محفوظ/ الأطفال في قصص يوسف أبو ربه/ خليل زقطان: الأعمال الشعرية غير المنشورة. جمع وتحقيق/ حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين/ الحسد (قصة للأطفال)/ وفاء الأصدقاء (قصة للأطفال)/ غرور (قصة للأطفال)/ عبد الفتاح الكواملة، بين يدي التجديبات (اعداد وتقديم) / فضاء المتخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبد الله رضان. كما ساهم في اثني عشر كتابا (مؤلفات مشتركة).

ولكن كتابه الجديد الذي بين أيدينا تأتي أهميته من كونه يشكل نظرة بانارومية للمدونة السردية العربية حيث قدم للقارئ نصوصا من مشرق البلاد العربية ومغربها. وتعتقد بأن القارئ العربي بحاجة لمثل هذه الأعمال التي تحقق التواصل رغم أن بعض الأعمال المختارة (قد) لا تمتلك الأهمية التي تجعلها جديرة بأن يتعرف عليها القارئ. ومرد هذا إلى صعوبة حركة الكتاب العربي بين بلد وآخر وأحيانا داخل البلد الواحد فيقتصر الأمر على المعارض أو الإهداءات الشخصية.

أما الأعمال التي درسها فنوردها لمن يعنيه الأمر وفق تسلسلها في الكتاب وهي: الواقعية الجديدة في "النداء" ليوسف ادريس (مصر)/ استبطان الذات في "الضحك لم يعد ممكنا" ليوسف القعيد (مصر)/ بلاغة القص في "النجوم العالية" لمحمود الورداني (مصر)/ النموذج في "يوسف والراة" لابراهيم أصلان (مصر)/ بناء السرد في "ملكة النمل" لجمال أبو حمدان (الأردن)/ البحر من وراءكم، النمروذ - مؤنس الرزاق فاصا (الأردن)/ القمع في "سلخ الجلد" لمحمد بريدة (المغرب)/ قراءة جديدة في "شرق السكين" لمحمد المخزنجي (مصر) جماليات القص

في "الأفواه" لعبد الرحمن مجيد الربيعي (العراق)/ الرمز في "بيتزا من أجل ذكرى مريم" لرشاد أبو شاوور (فلسطين)/ وعي الدلالة في "مدن وغريب واحد" لعلي حسين خلف (العراق)/ التناص القرآني في "صباح الحب الجميل" لرفقي بدوي (مصر)/ المتخيل السرد في "جلية الموم" لعزمي خميس (الأردن)/ تعدد زوايا النظر في "وجه واحد للمدينة" لابراهيم جابر (الأردن)/ البحث عن الذات في حالة اضطراب "لخديجة الجويني (تونس)/ قراءة في نص مفتوح "قطار إلى المرح) لمحمد مستجاب (مصر).

وبقية القراءات لكتاب من الأردن وفلسطين وهم: غسان عبد الخالق/ يحيى القيسي/ تيسير رمضان/ موسى حوامدة/ سمير اليوسف / محمد مشه/ وليد البيوي / وصباح المدني.

لقد عمدنا إلى ذكر أسماء الكتاب وبلدانهم رغبة منا في أن نؤكد بأن الكتاب العرب بحاجة لأن يتواصلوا أكثر ليعرفوا بعضهم أكثر رغم غياب التماذج المتنوعة في الأدب العربي المعاصر وكان المؤلف زياد أبو لبن قد أدرك بأبرحيته العالية أن الكتابة القصصية لا تعملها هذه الأسماء فقط بل وأسماء أخرى بمعزل عن مكانة كل كاتب ولذا نراه يعد بأن (يصل هذه الدراسة بدراسات أخرى تأخذ أسماء أكثر ولها حضورها المتميز أيضا).

جاء الكتاب في 176 صفحة من القطع المتوسط - منشورات وزارة الثقافة (الأردن) سنة النشر 2004.

## "وللمارد وجه جميل"

لآمال مختار

يبدو أن الكاتبة آمال مختار قد وجدت في القصة القصيرة ملاذا إبداعيا فهامي تصدر خلال عام واحد مجموعتين الأولى: لا تعشقي هذا الرجل "والثانية" وللمارد وجه جميل" وجاء صدورهما بعد روايتين هما: نخب الحياة (1993) والكروسي الهزاز (2003).

ولكن من قرأ أعمال الكاتبة السابقة بما فيها مجموعتها القصصية الأولى يجد تطورا واضحا في عملها الجديد، وقد تمثل هذا التطور في قدرتها على الأيجاز والإبتعاد عن

والإخراج لمنصف المزغني. منشورات دار سحر 2004.

## "أشياء تمر..."

### لأنيس الرافعي (المغرب)

أنيس الرافعي أحد كتاب القصة الشباب في المغرب الذي استطاع أن يجد له مكانا في غابة الأسماء الساردة في بلده وأن يحقق تميزه النصي من خلال مجموعته "أشياء تمر دون أن تحدث فعلا"، ولا نجسها بـ (قصص قصيرة) بل (تمارين قصصية) وهي من منشورات المجموعة الشابة من الكتاب الباحثين عن منافذ تخرج النص عن تصنيفه، وأطلقوا على أنفسهم اسم (جماعة الكوليزيوم القصصي).

ولعل ما يفاجئ القارئ أن تقديم المجموعة الذي سماه المؤلف (نقطة الإنطلاق) هو رسالة يوجهها الكاتب لنفسه مقترحا عليه (ثلاث حالات فلسفية معضّة) على حد تعبير ليكتب عنها ويقول له: (عزيزي أنيس الرافعي... لا أدري لماذا بقية انبساطتي خلال الأيام الأخيرة ثلاث حالات فلسفية مبهضة وجين أردت تسويدها في قالب حكائي، وجدتني عاجزا بشكل مؤلم على القيام بذلك لذا ارتأيت أن أبعث لك بهذه التخطيطات الأولية لمضامينها علك تتمكن كبديل شرعي لي من استثمارها لتصيغ تلك الحكايات التي أردت كتابتها بنفسني ولم أستطع).

ومن يحاول أن يقرأ سردا معهودا في هذه النصوص لن يجده.

وهناك مسألة أخرى أنه يوسل كل نص بعد أن يفرض منه لكاتب معروف فيبعث له برسالة عنه يجري تثبيتها داخل الكتاب بعد النص مباشرة.

عنوان النص الأول (التراغم) يعلق عليه برسالة معنونة للكتاب قاص بارز هو أحمد بوزفور ومما قاله في رسالته: (جملتك باروكية تنتمي الى ذلك الأسلوب الباذخ الزخرفة في المعمار، إذ في مقابل الجملة القصيرة البسيطة المعتمدة فقط على المسند والمسد إليه التي أخذ يكتب بها بعض قصاصي الحداثة تأتي جملتك أنت كقافلة بدوية في الربع الخالي كعائلة اقطاع في القرون الوسطى تقسم مدرسي في الياضية المغربية)

الافاضة والاسترسال، كما أن لنصوصها منحي رمزيا لا يعطي نفسه بسهولة. وقد تطورت لغتها لتكون شعرية أكثر وبجمل قصيرة تذهب الى المعنى ولا تدور حوله.

ويمكن القول أيضا أنها أكثر ميلا في هذه المجموعة الى ما يصلح عليه بالقصة القصيرة جدا. ضمت المجموعة 21 قصة قصيرة جعلت من عملها هذا واحدة من أجمل المجاميع القصصية التي صدرت في السنوات الأخيرة بتونس.

يكون المدخل لكتابها جملة من كلمتين تلخص علاقتها بالكتاب وهي: (أكتب لأشفي).

هذا النص الكامل للقصة الأولى في المجموعة وعنوانها "الغليون" وقد اخترناها لقصرها ولأنها تقدم فكرة واضحة عن التقنية واللغة والرمز في كتابتها:

( عثر البوليس على غليون

أما أنا فلم أندم

هذا اكيد

الاكيد أيضا أنك لا تستحق

قال لي الشيخ: هل تعرفين حكمة العيب، أجبت: لقد انتهى الكلام، انتهى تماما.

قال: أشعلت غليون عبيث دخنْتَ ذاكرتي ونفثت الدخان بمتعة. فاحت رائحة عطر نسائي... نساء... النساء!

وأنا امرأة لا أعرف أنا أنثى تدخن الغليون مثلك ولا ترص تبغا في الغليون.

الم أقل أن الكلام قد انتهى؟

لماذا تحب اجترار فعل لم يعد ينضج بالمتعة؟

غادر الشيخ الحان

في الصباح أفاق الناس على هرج ومرج

كان الحان مزدحما بجثث الرجال

عثر البوليس على غليون ملطخ بأحمر الشفاه).

يقع الكتاب في 126 صفحة من القطع المتوسط. لوحة الغلاف للرأسعة الإيرانية زهرة وهنود. والتصميم

منشورات دار الاتحاد للنشر وتقع في 82 صفحة من القطع المتوسط - سنة النشر 2004.

- لا موت بعد اليوم - قصص قصيرة لعباس سليمان وهي المجموعة الثالثة وتضم (11) قصة قصيرة وفي 128 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الاتحاد للنشر 2004.

- برج وجورية الوطن (رواية) لعامر بشة وهي الثالثة له بعد (البعيد) 1998 و(فيضان الطلوع) 2001 - طبع على النفقة الخاصة في مطبعة التفسير الفني (صفاقس) 2003.

- يا .. عرب (مجموعة شعرية) لعبد السلام لصليح - تقديم د. كمال عمران وهي المجموعة الخامسة له بعد (تخدييات في الزمن المازوم) 1999 (فاطمة الخضراء) 2001 (حكاية عبد السميع) 2002 (المفرجون) 2003. منشورات الخدمات العامة للنشر 2004.

- منزل تميم تقارع الاستعمار (الجزء الأول) للدكتور جلول عزونة القاص والباحث الجامعي - منشورات الأخلاء وهذا هو الكتاب الرابع عشر في عداد ما صدر للمؤلف في أعمال منشورة تتوزع بين القصة والرواية والبحث والنقد والتحقيق - سنة النشر 2004.

- ارشء المدائن بالصراخ (شعر) رحيم جماعي وهو الديوان الرابع له بعد (جثة في قميص) 2000 (لريح أعراسها أيضا) 2001 (بانوراما على شوارع الروح) 2002. طبع الكتاب على النفقة الخاصة بمؤسسة JMS (تونس) 2004.

- بحوث في الشعريات - مفاهيم واتجاهات للباحث الجامعي أحمد الجوة في 504 صفحة من القطع الكبير - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في صفاقس 2004. وسنعود في الأعداد القادمة لعرض بعضها.

عنوان النص الثاني (التراثل) الذي يكتبه عنه قاص وباحث جامعي شاب هو محمد أمصور وهو أيضا من جماعة الكوليزيوم على حد علمنا الذي يقول: (نحن نؤسس هذه الجماعة لنخلق تيارا قصصيا تجريبيا في المغرب أنتبه جيدا! في بداية التسعينات ذهبت قبلك إلى أقصى ما يحمله جنون الكتابة ولم أجد من ينصت إليّ. أنت محظوظ أكثر مني لأن الكوليزيوم تحتضن نصوصك وتجعل من قصصك الملونة واحدة من أعلى مواجهاتها التاريخية). ويوقع رسالته باسم (العصابي محمد أمصور الأجل).

أما القسم الثاني من الكتاب فيوزعه على ثلاثة أقسام (انشطارا) (انشطار2) و(انشطار3)

ونوصوه تجريبية جدا تحاول أن لا تدعن أي من شروط السائد تفر بنفسها لتكون نفسها هكذا وجدناها.

ويعلق عليها أيضا كاتب مجدد هو محمد أشويكة الذي يصفها بقوله: (إن هذه التمارين مصاغة بتقنية تشبه المتاهة أو المركبة، كالمتاهة لأن النص القصصي تستطيع أن تمر إليه عبر طرق مختلفة، لكن كلما اعتقدت بأنك عثرت على الطريق الصحيح تصطدم بالجدار والمركبة بحيث أن أي إخلال في موضوعة الأجزاء يخل بالصورة ككل).

يقع الكتاب في 78 صفحة وقد طبع برعاية المدرسة العليا للدراسات الاقتصادية والتجارية بمراكش - 2002.

## كتب وصلت للمجلة :

- نقطة استفهام ( قصص قصيرة) لسمر المرغني تقديم الطبيب الفقيه أحمد وتضم عشرين قصة قصيرة للأطفال

## اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاء بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

عنه

## اشتراك

الاسم واللقب : .....  
العنوان : .....  
الترقيم البريدي : .....  
الفاكس : .....  
ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com

عدد نسخ الاشتراك : ..... (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000  
«عشرون ديناراً تونسياً أو ما يعادلها»)

يتم إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة  
بالبريد رقم : 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية - تونس 1002  
الهاتف : 71890 646 - 71288 152 - الفاكس : 71792 639